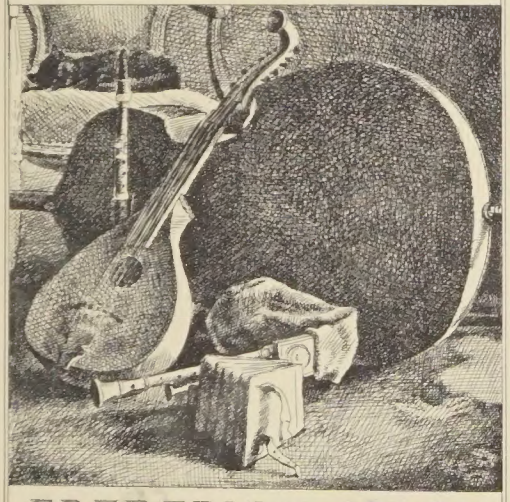
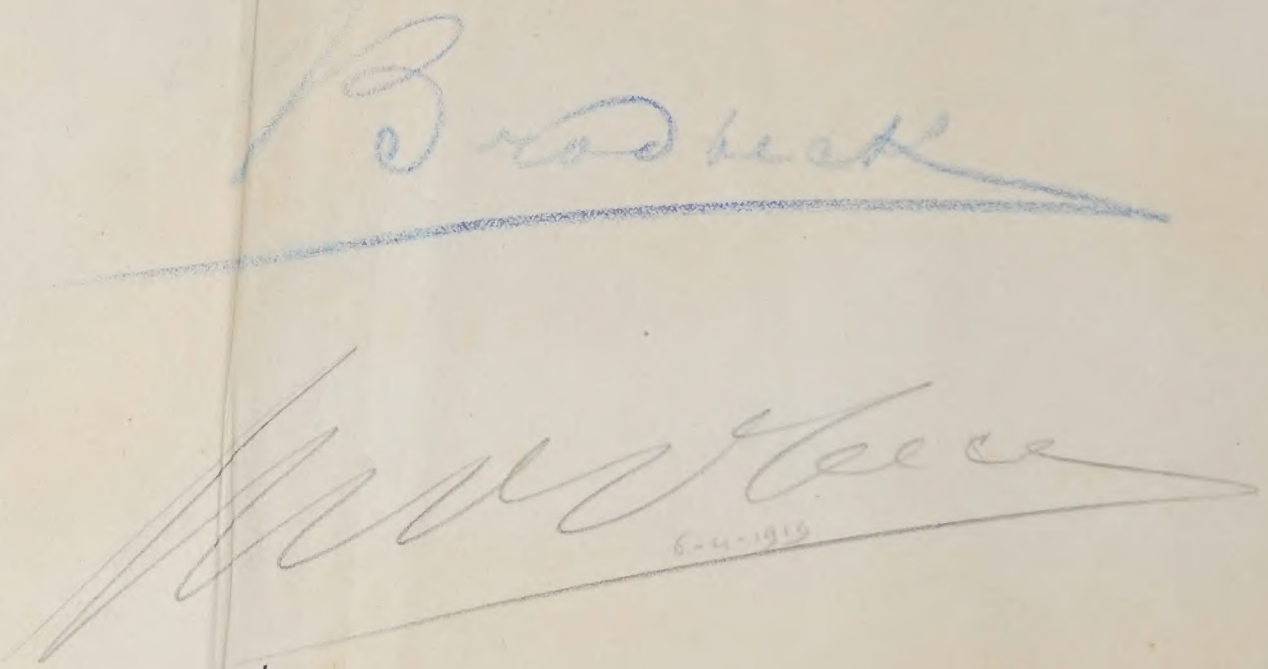
EX LIBRIS



FREDERICK SELCH

JOSEPH BRODBECK · COTE-D'OR · DIJON



Brodbeck. Paris 1894
JOSEPH BRODBECK DIJON CÔTE-D'OR

MÉTHODE

de Cor-Alto et Cor-Basse

(premier & second Cor)

Composée et Dédiée

à Messieurs les COMPOSITEURS, Membres de la Section de Musique de l'Académie Royale des beaux-arts Institut de France.

PAR

DAUPRAT,

Professeur à l'École Rle. de Musique et de Déclamation &c.

Partie.

Prix :	1re Partie	36 f
	2e Partie	30 f
	Les deux réunies	60 f

Paris, chez Schonenberger, Boulevart Poissonnière 10

Schonenberger
Boulevart Poissonnière No. 10

Musique de Cor.

Chez *SCHONENBERGER* Editeur

Commissionnaire pour les Colonies Boulevard Poissonnière N.° 10.

OUVRAGES METHODIQUES.

DAUPRAT — Grande Méthode complette de Cor adoptée par le Conservatoire de Musique ..... 60.
— Divisée. 1re Partie ..... 36.
— 2me Partie ..... 30.
— Instruction aux Compositeurs et personnes qui écrivent pour l'Orchestre sur la manière d'employer le Cor ..... 30.
— 336 Etudes ou Exercices pour 1er Cor 2 Suites chaque ..... 7. 50.
— 370 Etudes pour le second Cor 2 Suites chaque ..... 7. 50.
— Traité du Cor à Pistons ..... 3.

CONCERTOS.

DAUPRAT. — Op. 1 Premier Concerto avec Orchestre ..... 12.
— Op. 9 Deuxième ..... id ..... id ..... id ..... 12.
— Op. 18 Troisième ..... id ..... id ..... id ..... 12.
— Op. 19 Quatrième ..... id ..... id ..... id ..... 12.
— Op. 21 Cinquième ..... id ..... id ..... id ..... 12.
S. MENGAL. — Premier ..... id ..... id ..... id ..... 12.
— Deuxième ..... id ..... id ..... id ..... 12.

SEXTUORS, QUINTETTES, QUATUORS ET TRIOS.

DAUPRAT. — Sextuor pour 6 Cors 12.
— Op. 4. Trois grands Trios pour trois cors ..... 12.
— Op. 6. Trois Quintettes pour Cor 2 Violons Alto et Violoncelle .. 15.
— Op. 8. Quatuors et Trios pour trois et quatre Cors ..... 15.
— Les mêmes en partition ..... 18.
— Op. 15 Trio pour 3 Cors Accompl d'Orchestre ou de Piano ..... 12.
DORNAUS. — Six petits Trios pour deux Cors et Flûte ..... 4. 50.
MELCHIOR. — Op. 6 Trois Trios 3 Cors ..... 7. 50.
ROY. — Quatuor pour Cor Violon Alto et Basse ..... 6.

DUOS DEUX CORS.

DAUPRAT. — Op. 12. Duo Accompl d'Orchestre ..... 7. 50.
— Op. 13. Six grands Duos ..... 12.
— Op. 14. Vingt Duos ..... 12.
— Op. 25. Lettre C. Mélodies ..... 7. 50.
CLAPISSON. — 8me Livre Duos Cors ..... 6.
— Trois Duos Cor et Basson ..... 7. 50.
GALLAY. — Op. 38. Trois grands Duos ..... 9.
— Op. 41. Six Duos très faciles 1re Suite ..... 5.
— ..... d° ..... d° ..... 2e Suite ..... 5.
F. JACQMIN — 12 Duos faciles ..... 6.
— Op. 4. Trois grands Duos ..... 9.
— Op. 9. Trois grands Duos ..... 6.
MELCHIOR. — Op. 1. Quatre petits Duos ..... 5.
— Op. 2. Trois Duos ..... 7. 50.
— Op. 3. Trois Duos ..... 7. 50.
— Op. 4. Trois grands Duos ..... 7. 50.
VANDERBROCK. — Trente Duos ..... 6.
VANDERHAGEN. — Trente Duos Mélodiques ..... 6.

SOLOS, AIRS VARIÉS, DUOS, MÉLANGES, ETC.

DAUPRAT — Op. 2 Sonate Piano et Cor ..... 7. 50.
— Op. 5. Tableau Musical Piano et Cor ..... 7. 50.
— Op. 7. Duo Piano et Cor ..... 7. 50.
— Op. 11. Trois Solos Cor et Piano ..... 10.
— Premier Solos de l'Op. 11 avec Orchestre ..... 9.
— Deuxième ..... id ..... id ..... id ..... id ..... 9.
— Op. 12. Deux Solos et un Duo Accompl de Piano ..... 12.
— Solo de Premier Cor avec Orchestre ..... 7. 50.
— id.... id Second id.... id..... id ..... 7. 50.
— Op. 16. Trois Solos Cor et Piano ..... 10.
— Solo avec Orchestre ..... 9.
— Op. 17. Trois Solos Accompl de Piano ..... 12.
— Op. 20. Trois Solos Accompl de Piano ..... 12.
— Op. 22. Air Ecossais Cor et Piano ..... 7. 50.
— Op. 23. Premier Thême Varié Cor et Piano ..... 7. 50.
— ..... id..... id..... id.....id et Orchestre ..... 7. 50.
— Op. 24. Deuxième id ..... id.... Cor et Piano ..... 7. 50.
— ..... id..... id ..... id.....id et Orchestre ..... 7. 50.
— Op. 25. Mélodie Lettre A. Cor et Piano ..... 6.
— L'orchestre ..... 6.
— Mélodie Lettre B. Cor et Piano ..... 6.
— L'orchestre ..... 6.
BIEREY. — Polonaise d'Oginski Piano et Cor ..... 6.
CLAPISSON. — Rondo fantaisie Piano et Cor ..... 4. 50.
DUVERNOY. — Op. 2. Trois Duos Piano et Cor 3 Suite chaque ..... 7. 50.
JADIN et DUVERNOY. — Trois Fantaisies Piano et Cor 3 Suite chaque .... 7. 50.
GALLAY. — Op. 33. Vingt Mélodies pour Cor seul 2 liv. ..... 6.
— Op. 39. Neuvième Solo avec accompl de Piano ..... 7. 50.
— Op. 40. Fantaisie sur la Norma Cor accompl de Piano 7. 50.
— L'Orchestre ..... 3.
JACQMIN. — Fantaisie sur Otello Cor et Piano ..... 6.
— Op. 3. Air Varié Accompl de Piano ..... 6.
— ..... id ..... Accompl d'Orchestre ..... 9.
— Op. 5. Grenadier que tu m'affliges varié Cor et Piano 6
MENGAL. — 1re Fantaisie Piano et Cor ..... 6.
— 2e ..... id ..... id ..... 6.
— 3e ..... id ..... id ..... 6.
— 4e ..... id ..... id ..... 6.
— 5e ..... id ..... id ..... 6.
— 6e ..... id ..... id ..... 6.
MOZIN. — Op. 24. La délivrance du Paladin Piano et Cor ..... 7. 50.
PUZZI. — Sul Margine Piano et Cor ..... 6.
F. RIES. — Op. 115. Rondo Piano et Cor ..... 6.
SCHAFFNER. — Cavatine pour Cor Accompl de Piano ..... 6.

CORNET A PISTONS.

BOUCHÉ — Méthode pour 2 et 3 Cornets à Pistons 12
BERR. — Solo de Concert Accompl d'Orchestre 10
— Trois morceaux de salon Accompl de Piano Chaque 6
— Deux Airs variés Accompl de Piano Chaque ..... 7. 50.
MENGAL — Trois Fantaisies Accompl de Piano Chaque ..... 6.
MUSARD. — Deux Quadrilles le Châlet et la Marquise N.os 1 et 2 Chaque.. 4. 50.

BOUCHÉ — Douze Duos pour 2 Cornets 2 Suites chaque ..... 5.
LANGLOIS — Les Petites Coquettes Trois Quadrilles ..... 4. 50.
STRAUSS. — 1er Recueil choix de Valses ..... 4. 50.
— 2me ..... d° ..... 4. 50.
— 3me ..... d° ..... 4. 50.
GALLAY. — Vingt Mélodies Cornet Seul 3 Suites Chaque... 6.

4419
2544°

MESSIEURS

Dans ces jours malheureux où les tempêtes politiques avaient dispersé les Muses éperdues, celles qui manient la Cythare et la Lyre avaient fui comme leurs sœurs. Honneur au Citoyen courageux qui parvint à leur ouvrir un azile! honneur au fondateur du Conservatoire.... à SARRETTE! honneur à vous, MESSIEURS, qui, dignes prêtres de ce nouveau temple, l'avez orné des fruits de vos veilles et des productions de votre génie! Non seulement guidés par vos savantes leçons et par celles des maîtres particuliers dont vous aviez fait choix, mais encore inspirés par vos ouvrages, une foule d'élèves sont sortis du Conservatoire, et soutiennent aujourd'hui, par leurs talens distingués, la réputation de cette École, fameuse presque dès sa naissance.

Sans prétendre me ranger dans cette brillante élite, je ne me glorifie pas moins du titre de l'un des plus anciens élèves du Conservatoire. Devenu Professeur à mon tour, dans cet établissement, j'ai tâché de suppléer par le zèle à ce qui me manquait sous d'autres rapports: j'ai tâché, surtout, de meriter l'honneur qu'on m'avait fait, en reportant sur mes élèves cette sollicitude paternelle dont j'avais été l'objet. Enfin, j'ai eu l'ambition, téméraire peut être, mais excusable, d'ajouter quelque chose aux travaux de mes devanciers, et d'agrandir un peu la sphère et le domaine de l'instrument que j'étais appelé à enseigner.

Tel est, MESSIEURS, l'esprit qui m'a dirigé dans l'exercice de mes fonctions, et qui m'a suggéré l'idée de la Méthode dont j'espère que vous voudrez bien accepter la dédicace.

Je ne m'en dissimule pas les imperfections; mais si vous ne la trouvez pas tout-à-fait indigne d'un suffrage aussi éclairé et aussi honorable que le vôtre, je serai trop dédommagé des efforts qu'elle m'a coutés; et déja même, j'en reçois un prix bien doux, puisqu'elle me fournit l'occasion de vous exprimer publiquement, et mon admiration pour vos talens, et ma sincère reconnaissance.

DAUPRAT.

Paris 1824.

Musique de Cor.

Chez *SCHONENBERGER* Editeur

Commissionnaire pour les Colonies Boulevard Poissonnière N.° 10.

OUVRAGES MÉTHODIQUES.

DAUPRAT	Grande Méthode complette de Cor adoptée par le Conservatoire de Musique	60.
	Divisée. 1re Partie	36.
	Divisée. 2me Partie	30.
	Instruction aux Compositeurs et personnes qui écrivent pour l'Orchestre sur la manière d'employer le Cor	30.
	330 Etudes ou Exercices pour 1er Cor 2 Suites chaque	7. 50.
	370 Etudes pour le second Cor 2 Suites chaque	7. 50.
	Traité du Cor à Pistons	3.

CONCERTOS.

DAUPRAT.	Op. 1	Premier Concerto avec Orchestre	12.
	Op. 9	Deuxième ..... id ..... id ..... id	12.
	Op. 18	Troisième ..... id ..... id ..... id	12.
	Op. 20	Quatrième ..... id ..... id ..... id	12.
	Op. 21	Cinquième ..... id ..... id ..... id	12.
S. MENGAL.		Premier ..... id ..... id ..... id	12.
		Deuxième ..... id ..... id ..... id	12.

SEXTUORS, QUINTETTES, QUATUORS ET TRIOS.

DAUPRAT.	Sextuor pour 6 Cors	12.
	Op. 4. Trois grands Trios pour trois cors	12.
	Op. 6. Trois Quintettes pour Cor 2 Violons Alto et Violoncelle	15.
	Op. 8. Quatuors et Trios pour trois et quatre Cors	15.
	Les mêmes en partition	18.
	Op. 15 Trio pour 3 Cors Accompl d'Orchestre ou de Piano	12.
DORNAUS.	Six petits Trios pour deux Cors et Flûte	4. 50.
MELCHIOR.	Op. 6 Trois Trios 3 Cors	7. 50.
ROY.	Quatuor pour Cor Violon Alto et Basse	6.

DUOS DEUX CORS.

DAUPRAT.	Op. 12. Duo Accompl d'Orchestre	7. 50.
	Op. 13. Six grands Duos	12.
	Op. 14. Vingt Duos	12.
	Op. 25. Lettre C. Mélodies	7. 50.
CLAPISSON.	8me Livre Duos Cors	6.
	Trois Duos Cor et Basson	7. 50.
CALLAY.	Op. 38. Trois grands Duos	9.
	Op. 41. Six Duos très faciles 1re Suite	5.
	..... d° ..... d° ..... 2e Suite	5.
F. JACQMIN.	12 Duos faciles	6.
	Op. 4. Trois grands Duos	9.
	Op. 9. Trois grands Duos	6.
MELCHIOR.	Op. 1. Quatre petits Duos	5.
	Op. 2. Trois Duos	7. 50.
	Op. 3. Trois Duos	7. 50.
	Op. 4. Trois grands Duos	7. 50.
VANDERBROCK.	Trente Duos	6.
VANDERHAGEN.	Trente Duos Méthodiques	6.

SOLOS, AIRS VARIÉS, DUOS, MÉLANGES, ETC.

DAUPRAT.	Op. 2. Sonate Piano et Cor	7. 50.
	Op. 5. Tableau Musical Piano et Cor	7. 50.
	Op. 7. Duo Piano et Cor	7. 50.
	Op. 11. Trois Solos Cor et Piano	10.
	Premier Solos de l'Op. 11 avec Orchestre	9.
	Deuxième ..... id ..... id ..... id ..... id	9.
	Op. 12. Deux Solos et un Duo Accompl de Piano	12.
	Solo de Premier Cor avec Orchestre	7. 50.
	id.... id Second id.... id ..... id	7. 50.
	Op. 16. Trois Solos Cor et Piano	10.
	Solo avec Orchestre	9.
	Op. 17. Trois Solos Accompl de Piano	12.
	Op. 20. Trois Solos Accompl de Piano	12.
	Op. 22. Air Ecossais Cor et Piano	7. 50.
	Op. 23. Premier Thème Varié Cor et Piano	7. 50.
	..... id..... id..... id..... id et Orchestre	7. 50.
	Op. 24. Deuxième id..... id.... Cor et Piano	7. 50.
	..... id..... id..... id..... id et Orchestre	7. 50.
	Op. 25. Mélodie Lettre A. Cor et Piano	6.
	L'orchestre	6.
	Mélodie Lettre B. Cor et Piano	6.
	L'orchestre	6.
BIEREY.	Polonaise d'Oginski Piano et Cor	6.
CLAPISSON.	Rondo fantaisie Piano et Cor	4. 50.
DUVERNOY.	Op. 2. Trois Duos Piano et Cor 3 Suite chaque	7. 50.
JADIN et DUVERNOY.	Trois Fantaisies Piano et Cor 3 Suite chaque	7. 50.
GALLAY.	Op. 33. Vingt Mélodies pour Cor seul 2 liv	6.
	Op. 39. Neuvième Solo avec accompl de Piano	7. 50.
	Op. 40. Fantaisie sur la Norma Cor accompl de Piano	7. 50.
	L'Orchestre	10.
JACQMIN.	Fantaisie sur Otello Cor et Piano	6.
	Op. 3. Air Varié Accompl de Piano	6.
	..... id..... Accompl d'Orchestre	9.
	Op. 5. Grenadier que tu m'affliges varié Cor et Piano	6.
MENGAL.	1e Fantaisie Piano et Cor	6.
	2e ..... id ..... id	6.
	3e ..... id ..... id	6.
	4e ..... id ..... id	6.
	5e ..... id ..... id	6.
	6e ..... id ..... id	6.
MOZIN.	Op. 24. La délivrance du Paladin Piano et Cor	7. 50.
PUZZI.	Sul Margine Piano et Cor	6.
F. RIES.	Op. 113. Rondo Piano et Cor	6.
SCHAFFNER.	Cavatine pour Cor Accompl de Piano	6.

CORNET A PISTONS.

BOUCHÉ	Méthode pour 2 et 3 Cornets à Pistons	12
BERR.	Solo de Concert Accompl d'Orchestre	10.
	Trois morceaux de salon Accompl de Piano Chaque	6.
	Deux Airs variés Accompl de Piano Chaque	7. 50.
MENGAL.	Trois Fantaisies Accompl de Piano Chaque	6.
MULARD	Deux Quadrilles le Châlet et la Marquise N° 1 et 2 Chaque	4. 50.
BOUCHÉ	Douze Duos pour 2 Cornets 2 Suites chaque	5.
LANGLOIS	Les Petites Coquettes Trois Quadrilles	4. 50.
STRAUSS.	1er Recueil choix de Valses	4. 50.
	2me ..... d°	4. 50.
	3me ..... d°	4. 50.
CALLAY	Vingt Mélodies Cornet Seul 3 Suites Chaque	6.

PRÉFACE

Le Conservatoire de Musique, institué en 1795, a donné à l'art musical et à [illegible] différentes branches, une impulsion, un élan qui s'est communiqué à toute la France et même à l'étranger. L'élite des compositeurs, instrumentistes et chanteurs de ce temps, rassemblés pour former des élèves; un corps de doctrine composé par eux pour servir à l'enseignement des différentes parties de l'art; les encouragemens et la protection accordés à cet établissement par tous les gouvernemens qui se sont succèdés; les récompenses décernées aux élèves qui se sont distingués le plus,... ont rendu les Français rivaux heureux de deux peuples voisins dont ils tenaient primitivement leur instruction musicale.

Les chanteurs français dont s'honorent nos théâtres de Paris n'ont rien à envier aux chanteurs italiens; et les chefs-d'œuvre des allemands, dans la musique instrumentale, semblent avoir été transportés en France, pour montrer, dans tout son développement et dans son plus grand éclat, le génie de leurs auteurs.

En France, les Violons et les Violoncelles avaient depuis longtemps une musique bien faite, et formant un cours d'études plus que complet, dont les VIOTTI, les KREUTZER, les BAILLOT, les BOCCHERINI, les DUPORT et les ROMBERG ont, dans notre siècle, marqué le but et posé les limites. Mais les compositions à l'usage des instrumens à vent étaient faibles, et les ouvrages destinés à leur enseignement, se ressentaient encore de l'enfance de l'art: les artistes qui exerçaient et professaient ces instrumens, étrangers, la plupart, et sortis des régimens ou du service particulier des Princes d'Allemagne, avaient sacrifié au mécanisme d'une exécution supérieure, l'étude de l'Harmonie et de la Composition; connaissances qu'on est en droit d'exiger aujourd'hui de tout bon professeur.

Quelques compositeurs essayèrent vainement de perfectionner l'art de l'exécution: la routine, les vieilles habitudes, le style reçu l'emportèrent; ils furent contraints de céder: De là, l'uniformité dans les coupes, les traits de convention, [illegible] par les exécutans eux mêmes, le Point d'orgue obligé à plusieurs instrumens (1) le Rondeau [illegible]

(1) Le Point d'orgue étant considéré comme une improvisation, [illegible] peu vraisemblable que plusieurs instrumentistes se trouvent d'accord [illegible] et sur l'harmonie qui leur convient.

Chasse pour les Cors, ou l'Écho avec sourdines, et autres vieilleries consacrées.

Grâce à l'établissement du Conservatoire, le goût s'est épuré, les instrumens à vent se sont modelés sur les instrumens à cordes et sur les chanteurs pour la coupe de leur musique, ainsi que pour le style d'exécution; et nous avons appris à connaître ce que c'est que SENTIMENT MUSICAL, CHALEUR, ENTHOUSIASME, GÉNIE, en exécutant les compositions des GOSSEC, MÉHUL, CATEL, CHÉRUBINI, LESUEUR, BERTON, BOYELDIEU, auxquelles se mêlaient, sans les affaiblir, les chefs-d'œuvre des LEO, JOMELLI, HAYDN, GLUCK, MOZART, CIMAROSA, PAËSIELLO, dont on se plaisait à nous révéler l'existence, et à nous faire sentir les divines beautés.

Parvenu enfin à professer dans cette même École où nous avions été instruit, et nos maîtres nous ayant excité à compléter nos études musicales, nous avons dû nous attacher, autant qu'il était en nous, à perfectionner l'étude du Cor, ou plutôt à donner un nouvel essor à cet instrument qui paraissait pencher vers son déclin, par la funeste introduction du *Genre mixte;* genre par lequel on formait des artistes bons pour jouer le SOLO, mais peu propres au travail de l'orchestre; inconvénient qui depuis longtemps, se faisait sentir.

Cependant le but du Conservatoire était de former des Artistes aussi habiles dans l'accompagnement au Théâtre, à la Chapelle et dans les Concerts, que propres à briller dans le SOLO: on voulait, en un mot, qu'ils joignissent l'utile à l'agréable; et le genre mixte sacrifiait l'un à l'autre. Les jeunes gens, séduits par la facilité de ce genre, ne connaissaient plus qu'un seul Ton sur le Cor,* celui de *Fa*, et une sorte de Musique renfermée, à peu près, dans les limites d'une octave et demie. Les tons graves et aigus n'étaient plus joués, même à l'orchestre où les tons intermédiaires servaient à transposer les accompagnemens des morceaux écrits pour les deux autres classes de Tons. Il est inutile de dire quelle monotonie d'effet, quelle pauvreté de sons, quelles fautes d'harmonie résultaient de ces transpositions continuelles. Enfin, le Cor, en bornant ainsi les ressources des compositeurs et les facultés des exécutans, perdait presque tous ses avantages.

On a pensé qu'une bonne méthode de Chant était le meilleur modèle à suivre pour ceux dont l'objet est d'imiter la voix sur des instrumens qui rivalisent souvent avec elle; mais cette assimilation a ses bornes: généralement, l'étendue des instru-

* Le mot *Ton* qui a déjà plusieurs acceptions en musique, désigne ici les différens corps de rechange du Cor. Cet [illegible] nous avons voulu être compris de tous.

mens est plus considerable que celle des voix; leurs moyens d'exécution sont plus variés, leur mécanisme, plus ou moins compliqué, change à chaque gamme, à chaque trille, a chaque Grupetto, &c. tandis que celui des voix reste le même quelque soit le Diapason des gammes et des divers agrémens de la musique.

Les sons naturels et les sons factices ou artificiels du Cor, (1) sont toujours aux mêmes places, sans doute; mais les uns et les autres, plus ou moins multipliés, modifiés de différentes manières, selon ce qu'exige la nature du mode ou celle des Tons, contrarient l'habitude, les mouvemens uniformes auxquels la main du Pavillon s'était accoutumée, dans l'exercice trop prolongé d'une seule gamme, ou d'un seul mode. C'était donc un défaut attaché aux Méthodes faites pour le Cor, de n'offrir, à très peu de chose près, que des exercices dans la seule gamme majeure du *Ton*, ou corps de rechange adapté à l'instrument du commençant; puisque, de l'aveu même de leurs auteurs, ces exercices lasseraient bientôt la patience des élèves, si l'on ne les entremêlait pas de morceaux de mélodie, proportionnés a leur avancement, appropriés à leurs moyens acquis. Or, une mélodie quelconque, toute facile qu'on la suppose, module au moins à la Dominante: voilà donc une note altérée, un *Fa* ♯ qui était inconnu à l'élève, et qui l'arrête. Si la mélodie passe ensuite à la sous-dominante, voilà un *Si* ♭, autre pierre d'achoppement. (2) Enfin, toute mélodie, sans sortir des règles les plus sevères de la modulation, peut passer dans les trois gammes mineures relatives des précédentes, et voilà trois *Accidens* de plus, (un *Sol* ♯, un *La* ♯, un *Re* ♯ dont l'élève n'avait aucune idée avant de commencer l'exécution du premier morceau de mélodie. Il faut alors que le maître entre dans des explications tardives ou déplacées. Sans doute, il convient d'exercer l'élève sur la gamme majeure

(1) On nomme SONS NATURELS, sur le Cor, ceux qui se font à pavillon ouvert et SONS FACTICES, ou ARTIFICIELS, ceux qui ne peuvent être formés qu'en bouchant plus ou moins, avec la main, le pavillon de l'instrument. Le mot *Factice* étant plus court que l'autre, sera employé ici de préférence.

(2) Je dois supposer ici la gamme majeure d'*Ut*, comme s'expriment les solfistes, puisque c'est aussi celle qui semble toujours se présenter à leurs yeux, par l'absence de tout signe accidentel à la clef, et par l'accord parfait du mode; quelque soit, d'ailleurs, le [illegible] (Voyez la note de la page précédente.)

la plus naturelle au Cor; parceque, dans cette gamme, la Tonique, la Médiante, la Dominante, ainsi que leurs octaves, sont des notes naturelles; parceque les sons factices y sont moins multipliés que dans la plupart des autres gammes: mais aussitôt que l'élève a terminé l'étude des leçons élémentaires sur la formation des sons et sur les Intervalles, dans la gamme d'Ut majeur, il est à propos de l'accoutumer aux autres gammes majeures et mineures avec un dièse, un bémol, deux dièses, deux bémols, &c.

La matière sur laquelle nous venons de nous expliquer, forme, dans notre Méthode, un travail à part, assez étendu. Nous y avons joint l'application de toutes les espèces d'articulations sur un ou plusieurs traits donnés; l'étude des gammes chromatiques, et même des gammes enharmoniques qui font si bien sentir à l'élève le rapport des sons entr'eux, et accoutument son oreille à une justesse parfaite: ensuite, l'étude de toutes les espèces d'accords, (accords brisés), c'est-à-dire, dont les differentes notes, entendues successivement, permettent de moduler, et de faire toutes sortes de transitions.

Voilà, du moins en apperçu, ce qui manquait aux Méthodes déja existantes, et telles sont les raisons qui nous ont fait entreprendre celle-ci.

Divisée en trois parties, la première comprend les articles qui instruisent l'élève de tout ce qu'il doit savoir avant de s'essayer à former des sons. Viennent ensuite trente Leçons, chacune d'elles présentant tous les exercices de même nature, c'est-à-dire, qui, semblables par leur objet, devaient être classés dans la même série. (1)

Celles du COR-ALTO et celles du COR-BASSE ont été placées en regard. Cet arrangement, plus commode pour le professeur, et qui empêche de répéter des explications communes aux deux genres, a offert quelquefois d'assez grandes difficultés pour ne pas isoler les préceptes des exemples; inconvénient qu'on voulait éviter. Ainsi, les explications précèdent immédiatement les leçons; ou, quand ce-

(1) Nous n'entendons pas que tout ce qui est compris sous la dénomination de Leçon, doive être étudié dans la même Séance, ce qui serait presque toujours impossible, comme on pourra le voir en examinant l'étendue de la plupart de ces leçons.

la n'a pu se faire, nous les avons placées dans des notes, et au bas des pages se trouvent les exemples auxquels elles se rapportent.

La seconde partie comprend un grand nombre d'exercices ou traits d'une difficulté progressive, et classés d'après les mesures à 2 temps à 3 temps et à $\frac{6}{8}$. (1)

L'élève qui aura profité des leçons de la première partie, possèdera une connaissance suffisante de l'instrument, pour pouvoir se livrer seul à ces exercices qui lui rendront familiers tous les genres de difficultés. Des conseils aux élèves et à ceux qui, après avoir terminé leur cours, se destinent au Professorat, ainsi que des instructions sur les différens genres de musique, et sur tout ce qui a rapport à l'éxécution musicale, terminent cette seconde partie.

Enfin, pour donner une utilité plus générale à cet ouvrage, nous y avons joint une troisième Partie, adressée aux jeunes Compositeurs, dans laquelle nous leur faisons connaître toutes les ressources du Cor, ainsi que les differentes manières d'employer cet instrument dans le Solo, dans l'accompagnement des voix ou des instrumens, dans la musique de Cor à plusieurs parties, sans accompagnement et dans les masses de l'orchestre. Tels sont, en substance, l'ordre et la composition de cet ouvrage, dans lequel chaque matière a été traitée avec les détails et les soins qu'éxigeait son importance.

Heureux si nos travaux contribuent au perfectionnement de l'art, et si nous justifions la confiance des maîtres et des élèves qui adopteront notre methode.

---

(1) Ces exercices sont precedés d'un petit traité de l'art de [illegible]

PREMIÈRE PARTIE

ARTICLE PREMIER

DE LA FORME PRÉSENTE DU COR

La forme actuelle du Cor est, sans contredit, la plus élégante et la plus commode que l'on pût trouver: mais son patron n'est pas encore bien déterminé (1) et quoique à la première vue, tous les Cors des différens facteurs de Paris paraissent avoir une forme commune, en les examinant avec attention, on y remarque des différences, des proportions plus ou moins convenables, plus ou moins bien calculées, jusque dans les instrumens sortis des mains du même Facteur. Cependant, le Patron d'un Cor, comme celui de tout autre instrument, n'est pas une chose indifférente: Trop petit, il peut faciliter l'exécution des notes aigues; mais il ne permet pas un grand développement de Son, surtout dans les notes graves. Le resserrement de la partie supérieure du pavillon contrarie les vibrations; ou son élargissement trop subit, contraste avec les proportions données à la circonférence des *Tons*[2] ou corps de rechange, et à celle des autres branches ou tuyaux de l'instrument. Trop grand, il procure un volume plus considérable et une plus belle qualité de son, en même temps qu'il rend le Cor plus facile à jouer, principalement dans la partie grave de son étendue; mais il exige aussi une plus grande dépense de souffle; les sons aigus deviennent difficiles à saisir, et la qualité de ces sons est inférieure à celle que l'on tire des Tons graves, dans les Cors ordinaires ou de Patron moyen.

Ces derniers paraissent être les plus convenables aux deux genres du Cor, autant toutefois que leurs proportions sont modifiées selon ce qu'exige chacun des genres: Ces modifications se trouvent, principalement, dans le Pavillon là où se forment les sons: plus large il convient mieux au Cor-basse; plus étroit, il convient mieux au Cor-alto.

Il serait à désirer seulement que l'on put supprimer les deux coudes que forment les coulisses dans leur partie basse de manière à ce que leur tuyaux fussent toujours aussi arrondis que possible. Ces coudes ne peuvent que gêner, arrêter la libre circulation de l'air et contrarier ses vibrations. C'est un essai qu'a fait M^r Bellonci (membre de la musique de S.M. l'Empereur d'Allemagne,) et dans lequel, il nous paraît avoir

(1) Par le *Patron* d'un Instrument on entend les dimensions de sa figure totale.

(2) Voyez la note page 3 de la Préface.

complettement réussi, mais comme son idée, toute ingénieuse, toute simple qu'elle est demeure naturellement sa propriété; que d'ailleurs, il doit bientôt la faire connaître, nous ne pouvons nous permettre de trahir sa confiance. Nous dirons seulement que le Cor de M^r Belloneі, tel qu'il l'a fabriqué presqu'entièrement, réunit toutes les qualités qu'un exécutant peut exiger: c'est à dire, qu'il lui permet de donner au son toute la force ou toute la douceur possible, sans l'altérer; qu'en outre, cet instrument est facile à jouer, et d'une justesse parfaite dans toute l'étendue de chaque ton.

ARTICLE SECOND

Des différens *Tons* ou *Corps de rechange* de l'instrument, et de ceux qu'on pourrait y ajouter.

Borné, pour ainsi dire, à l'office de corps sonore, le Cor n'a de sons naturels que la *Tonique*, la *Médiante*, la *Dominante*, la *Septième mineure* et la *Neuvième majeure*, les unes doublées, les autres triplées et quadruplées. Ce sont aussi, à peu de chose près, les seules notes qu'on emploie à l'orchestre, parcequ'elles peuvent être modifiées à volonté et confondues dans les masses de l'harmonie. Mais il fallait trouver le moyen de rendre ces mêmes sons au diapason de chacune des gammes majeures usitées; et [illegible] autant de Cors que de gammes; ce qui devait encombrer les orchestres.

L'idée d'adapter au Cor une partie de la coulisse de la Trombonne, obvia à cet inconvénient; et l'on imagina de faire le Cor en deux parties, dont une comprend le pavillon, la branche, qui s'y rattache et qui, en s'étendant, reçoit la coulisse et se termine enfin par le boisseau, espèce de longue virole à laquelle s'adaptent les *Tons* ou *Corps de rechange* (1) Chacun de ces tons forme, à son tour, la seconde partie de l'instrument. La première partie est, à peu de chose près, en *Ut aigu*, puisqu'il suffit d'une simple rallonge qui puisse, d'un bout, s'adapter au boisseau, de l'autre, recevoir l'embouchure pour faire résonner l'accord parfait d'*Ut* à l'unisson de la trompette.

En partant de ce point, il était aisé de baisser le diapason d'un *Ton*, d'un *Ton et demi*, de deux *Tons* &c^a. Il ne fallait qu'allonger peu à peu le tuyau, en le recourbant sur lui même, comme on avait déja recourbé les branches du cor.

Les tuyaux rallonges dont on servait pour s'accorder, avant l'invention des coulisses, ont pù même donner l'idée de ces tons. Quoiqu'il en soit, et quels qu'en aient été l'origine

---

(1) On n'a pas moins conservé l'habitude de dire Cor en *Ut*, en *Ré*, en *Mi* &c^a [illegible] exceptions données au mot *Ton*, que l'on sous [illegible] qui [illegible] de [illegible] du diapason auquel chaque corps de rechange porte l'instrument.

et les progrès, ces Tons ont été portés au nombre de Dix, qui sont: *Ut* et *Si* ♭ aigus, *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi* ♮, *Mi* ♭, *Ré*, *Ut* et *Si* ♭ graves. Le premier de ces tons n'est plus usité, et les compositeurs qui pourraient, dans l'occasion, en tirer un grand parti, en sont privés. On ne sait pas davantage pourquoi cette série de tons ne renferme pas ceux de *La* ♭ et de *Si* ♮; plus d'un compositeur a réclamé le premier: l'autre serait aussi utile, quoique d'un usage peut-être moins fréquent.(1)

Les premières coulisses adaptées aux Cors, ne servaient, et ne servent encore qu'à les accorder, et à remplacer les rallonges que l'on adaptait les unes aux autres. (2)

Depuis, on imagina de prolonger la dernière branche de la première partie du Cor, de la fixer sur l'instrument, de manière qu'elle put recevoir l'embouchure, et d'adapter tous les tons à la coulisse, en variant leurs formes en raison de la longueur des tuyaux.

Par là, on a donné plus de grâce à l'instrument, et l'on en a rendu la tenue plus commode. Cette forme est particulièrement affectée aux *Cors-solos*: Aussi ne fabrique-t-on guère que les cinq tons de *Ré*, *Mi* ♭, *Mi* ♮, *Fa* et *Sol* pour ces instrumens. A l'orchestre, on risquerait de forcer les coulisses en changeant souvent et précipitamment les corps de rechange. De plus, les tons de *La*, *Si* ♭ et *Ut* aigus, sur les instrumens de cette forme, devant, pour ainsi dire, couper l'instrument en deux parties, et rendre nulle l'une des deux coulisses, ainsi que les branches qui s'y rattachent; ces tons présentent une seconde branche d'embouchure qui gêne l'executant dans la tenue de son instrument.

On n'ajoutera plus qu'un mot à cet article; mais comme il est bon d'appeler les choses par leur nom, on peut donner ici le conseil de ne pas ajouter le mot *Dièse* à celui de *Mi* ♮ quand on parle de ce *Ton*. Il est mieux de dire simplement *Mi* quand ce n'est pas de *Mi* ♭ que l'on parle, puisque, dans ce cas, l'on joint la qualification particulière au mot. Les anciens musiciens français disaient *Mi grand dièse*; c'était un peu plus ridicule et voila tout.

---

(1) Dans un ouvrage sur les instrumens à vent, composé par FRANCŒUR, ancien directeur et chef d'orchestre de l'Opera, il y est parlé d'un Cor en *Si* ♮ aigu. Ce Cor, ou plutôt ce Ton a disparu, ainsi que celui d'*Ut*. En reprenant le premier, (*Si* ♭) il faudrait le mettre au grave, afin que l'usage put en être plus fréquent, et la fatigue moins grande pour les exécutans.

(2) On voit que nous parlons ici des Cors d'orchestre, autrement nommés Cors à l'anglaise, on ne sait trop pourquoi

ARTICLE 3.

DES CHANGEMENS ET PERFECTIONNEMENS QU'ON VOUDRAIT APPORTER AU COR.

Quelques personnes voudraient que l'on essayat, par le moyen de trous et de clefs, de faire disparaître du Cor la série trop considérable des sons factices qu'il renferme, en même temps que l'on pourrait peut-être, par les mêmes procédés, y placer ceux qui manquent totalement dans le grave. Mais cet essai déjà fait sur la Trompette, a changé le timbre de l'instrument, au point de lui donner un caractère tout particulier; en faire un instrument qui n'est, ni la Trompette, ni aucun des instrumens connus. Cette espèce de Trompette, ainsi que l'Ophicléide. (*Serpent à clefs*) empruntés des Anglais et perfectionnés en France peuvent un jour enrichir la musique instrumentale et augmenter les ressources des compositeurs: mais ils ne sauraient remplacer ceux dont ils ont tiré leur origine.

Il en serait probablement de même du Cor, si on lui faisait subir des changemens semblables: il perdrait son caractère et la véritable qualité de ses sons naturels et factices. La plupart de ces derniers ont un charme qui leur est particulier, et qui servent pour ainsi dire, d'ombres, de nuances, d'oppositions aux sons naturels. Il est donc à présumer que loin de gagner à leur suppression totale, le Cor y perdrait beaucoup. Et ce qu'on dit ici de tous les sons de l'étendue générale de l'instrument, doit, à plus forte raison, s'entendre de ses différens tons: Chacun d'eux, pris isolément, a sa couleur, son timbre, son caractère propre; mais dès que tous se trouveraient réunis comme en un seul faisceau, ne formant plus qu'un seul et même instrument, il y aurait bien, si l'on veut, la même étendue des sons graves, aigus et intermédiaires; mais plus les nouvelles inventions mettraient d'égalité entre tous ces sons, et plus le caractère, la couleur et le timbre des *Tons* se trouveraient dénaturés et confondus.

ARTICLE 4.

DE L'ÉTENDUE GÉNÉRALE DU COR,

ET DE CELLE DE CHACUN DE SES TONS.

De tous les instrumens à vent, le Cor est celui dont l'étendue est la plus grande, et si d'une extrémité à l'autre, cette étendue était remplie, cet instrument serait le plus beau, le plus étonnant; car où trouver ailleurs une qualité de son plus belle, plus volumineuse et plus pure? mais hélas! il n'en est pas ainsi: la partie grave de cette étendue, qui est de quatre octaves, présente des lacunes, ou des sons tellement sourds et ternes, que l'emploi doit en être proscrit comme de nul effet. Les mêmes sons, avec les mêmes lacunes, se trouvent répétés sur chaque ton ou corps de rechange de l'instrument, et l'on ne peut remplir les uns et remplacer les autres, dans la musique à plusieurs Cors, que par un

amalgame de tons, dont nous avons donné des exemples dans nos Trios, Quatuors et Sextuors. (*Œuvres 8 et 10.*) A l'orchestre, où l'on n'emploie guère que les sons naturels, l'inconvénient que nous venons de signaler cesse et n'entrave aucunement la marche des Cors, bornés, le plus souvent, au remplissage et à l'accessoire.

Le *Sol à vide* de la Contrebasse, quarte audessous de l'*Ut* grave du Violoncelle, donne l'unisson de la première note de l'étendue du Cor; et la dernière, est le 4^e^ *Sol* du Violon, sur la chanterelle; ce qui fait quatre octaves. Chaque corps de rechange fournit à peu près, et la même étendue, et la même série de sons, chacun d'eux regagnant au grave ce qu'il perd à l'aigu, et réciproquement.

Le grand Tableau, placé à la fin de cet ouvrage, présente, sur douze lons (1) la série de tous les sons qu'il est réellement, comparés, pour le diapason, aux mêmes sons rendus par la Contre-basse, le Violoncelle et l'Alto. En outre, chacun de ces sons est présenté sous les cinq aspects qu'il peut revêtir, selon les gammes ou les modes où il se trouve. Des signes conventionnels placés devant les sons fractions, et dont la signification est expliquée page 24, et sur le Tableau, indiqueront avec exactitude les divers dégrés de force ou de faiblesse, d'éclat ou de *terne* de ces sons.

Les mêmes signes devront servir à l'étudiant comme indication du moyen qu'il doit employer pour former ces sons; ils seront placés aussi dans les leçons préliminaires, afin qu'il n'ait pas besoin de recourir sans cesse au grand Tableau, destiné plus particulièrement aux jeunes compositeurs.

ARTICLE 5.

DES DEUX GENRES DE COR.

L'étendue du Cor étant, comme nous venons de le dire, de quatre octaves, il n'est pas possible de parcourir une étendue aussi grande, à moins de se servir, pour cela, de deux embouchures d'un diamètre différent. Or comme il est pareillement impossible à la même personne de s'habituer à l'une et à l'autre, ou de s'en servir alternativement, il a fallu, si non deux instruments du moins deux personnes dont l'une, parcourant l'étendue des sons aigus et intermédiaires du Cor, a fait la partie supérieure et s'est nommée *Premier Cor*, et dont l'autre, réunissant les sons intermédiaires et graves, a fait la partie inférieure et s'est appelée *Second Cor*.

Ces dénominations, un peu vagues, ont toujours présenté une équivoque préjudiciable au *Second Cor*, en faisant croire que ce dernier titre, au lieu de désigner un genre particulier, sup-

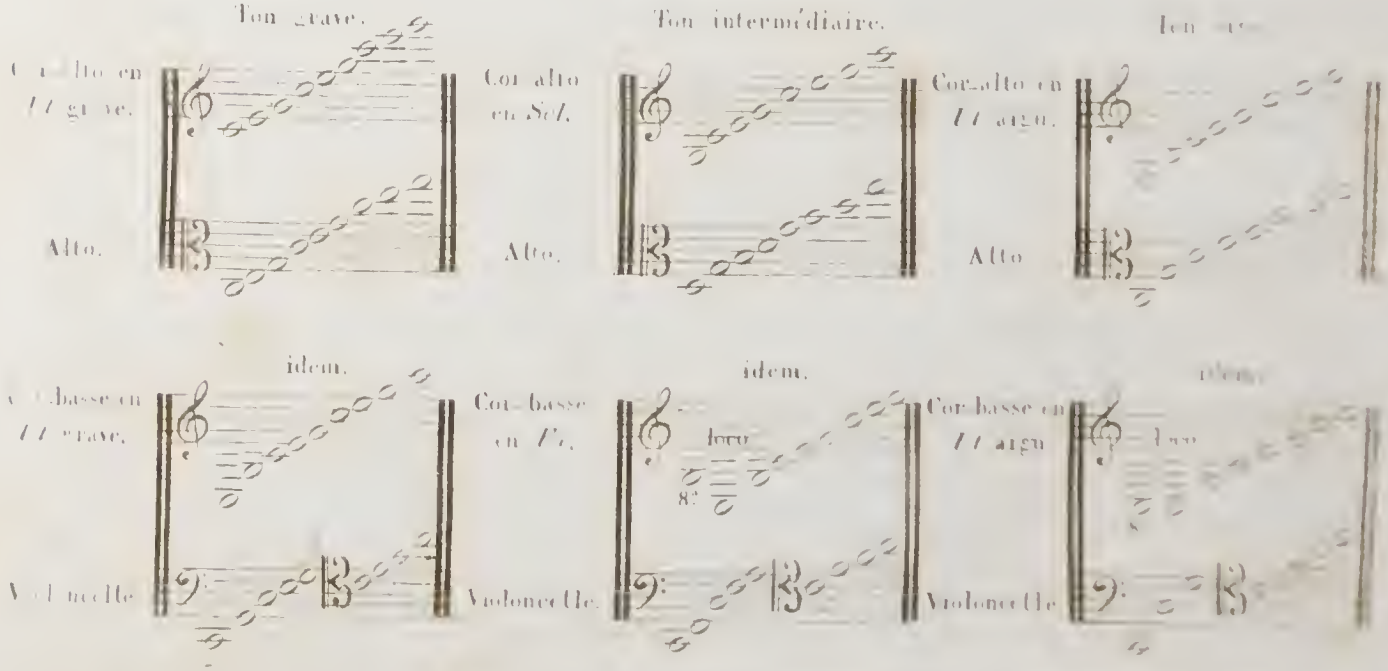
(1) *Ut* et *Sib* aigus, *Lab*, *Lab*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Mib*, *Ré*, *Ut* et *Si* graves.

posait un degré d'infériorité dans le talent de l'artiste. Cette idée pouvait d'autant mieux s'accréditer que quelques *Premiers Cors*, par intérêt, par vanité, ou même par ces deux motifs, s'en sont prévalu souvent au détriment de leurs camarades. Cependant, il est bon de savoir que, même dans les orchestres où il n'y a que deux Cors, chacun des exécutans est premier dans sa partie, et que l'un ne peut suppléer l'autre, parcequ'ils sont également utiles dans l'exécution musicale: qu'il n'en est pas des Cors comme des Violons, Flutes, Hautbois, Bassons, etc qui peuvent indifféremment exécuter l'une ou l'autre des deux parties écrites pour leur instrument, tandis que les Cors, au contraire, ne pourraient dans tous les cas, changer de parties sans se trouver arrêtés par l'insuffisance de leurs moyens.

Les voix de Tenore et de Basse taille offrent encore une comparaison d'autant plus juste de l'instrument dont il s'agit, que l'une ne saurait dispenser de l'autre, leur ut[illegible] étant la même au Théâtre que celle des Cors à l'orchestre. Nous croyons avoir fait entrevoir autant qu'il était nécessaire, l'erreur que nous venons de signaler.

C'est pour détruire cette erreur, mais surtout pour mieux définir les deux genres de Cor que nous avons substitué aux anciens titres de *Premier* et de *Second Cor*, les dénominations comparatives de Cor alto et de Cor-basse. Celles-ci sont basées sur les rapports intimes de tendue et de diapason qui existent entre le premier Cor et l'Alto, ainsi qu'entre le second Cor et le Violoncelle, rapports que nous avons prouvés tant par le raisonnement que par de exemples évidens, dans notre œuvre 15. (*Six Duos pour Cor alto et Cor-basse en Mi* ♭.) *

Nous n'employerons donc plus d'autres dénominations que celles-ci, dans le courant de cet ouvrage. Le Tableau suivant présente les rapports d'étendue et de diapason dont nous venons de parler.



* Se trouvent à Paris chez Zetter et Cie ainsi que tous les autres ouvrages du même auteur.

L'étendue générale du Cor étant, comme nous l'avons déja dit, la même sur chaque ton de l'instrument, il s'en suit que son partage est aussi le même pour les exécutans de l'un ou de l'autre genre, puisque chacun de ces tons présente, pour eux, l'inconvénient de ne pouvoir atteindre à la fois aux deux extrémités de son étendue.

Cette étendue est de deux *Octaves* et une *Quinte* pour le *Cor-alto*, et de trois *Octaves* et une *Tierce*, ou une *Quarte* selon les Tons, pour le *Cor-basse*. Sous ce rapport, l'avantage semblerait être du côté du *Cor-basse*; mais si l'on envisage les lacunes qu'offre son étendue, et que l'on considère qu'il n'en existe aucune dans celle du *Cor-alto*, on verra que les avantages sont au moins partagés.

Le *Cor-alto*, dont l'office principal est de chanter, a suffisamment de deux octaves et un peu plus, pour toutes les espèces de Mélodies et traits de son genre. Les voix humaines sont rarement aussi bien partagées, et plusieurs d'entr'elles ont néanmoins leurs *Airs de Bravoure*, comme nous avons nos *Concertos*.

Le *Cor-Basse*, dans la musique obligée à son usage, sachant aussi bien profiter des effets que lui offrent les notes graves, que dissimuler les lacunes qui ne sont qu'une imperfection de l'instrument, il peut joindre aux chants qu'il exécute dans les cordes intermédiaires, toutes les espèces de *Traits* ou *Batteries* qui lui sont propres; et la faculté qu'il a de faire, alternativement, le chant et la basse, le fait préférer, par les compositeurs modernes, pour la musique à plusieurs instrumens à vent. On sait tout le parti que M^r. Reicha a tiré de ce double moyen, dans ses *Quintetti* pour *Flûte*, *Hautbois*, *Clarinette*, *Cor* et *Basson*.

Cependant, les solo d'orchestre peuvent être alternativement pour l'un et l'autre genre de Cor, selon le Ton sur lequel ils sont composés, et l'étendue qu'ils parcourent. C'est même un point sur lequel il est bon d'appeler l'attention des compositeurs, qui y trouveront plus de variété, en même temps qu'ils encourageront et propageront également les deux genres. C'est parceque tous les *Solo*, autrefois, étaient écrits sur la partie du *Premier*, que plusieurs *Seconds* ont voulu changer leur genre, et de bons artistes qu'ils étaient sont devenus médiocres, quand ils n'ont pas perdu tout à fait leur talent. Cela n'arrivera plus quand ils verront que les avantages sont réciproques. C'est encore parceque les Solo étaient le partage exclusif du *Premier Cor* que les appointemens de celui ci étaient toujours en disproportion avec ceux du *Second Cor*, malgré son indispensable utilité; et l'intérêt a fait, au moins autant que le desir de se mettre en évidence, tomber dans l'abus dont nous venons de parler. Enfin, il est à notre connaissance, que parmi ceux qui se sont obstinés à rassembler les sons aigus et les sons graves, dans une étendue que les facultés humaines

ne comportent pas, l'un y a trouvé la mort. (1) à l'autre, il est survenu une infirmité qui l'a obligé de cesser l'exercice de cet instrument.(2) Mais ces malheurs ne sauraient atteindre ceux qui se bornent à un seul genre. Sans doute on voit des *Cors-alto* et des *Cors-basse* dépasser leur étendue respective, comme l'on voit des chanteurs acquérir, par le travail, des sons hors de la portée commune de leur voix, et que la nature semblait leur avoir refusé. Ce travail peut donc réussir à ceux qui cultivent le Cor, dont l'étendue dans chaque genre, n'est pas rigoureusement déterminée. Mais il faut observer que si ce resultat du travail leur sert pour le *Solo*, il peut leur nuire dans l'accompagnement à l'orchestre.(3)

Ainsi, celui qui peut étendre son domaine de quelques sons dans le grave ou dans l'aigu, selon le genre, doit le faire, si ce n'est pas au détriment de ce même genre: car s'il gagne d'un coté, et qu'en proportion il perde de l'autre, il s'éloigne également du but qu'il s'est proposé d'abord. Il doit donc plutôt penser à se rendre maitre de toute l'étendue affectée à son genre, selon les *Tons* du Cor; a en polir tous les sons, en saisir toutes les nuances, afin d'être prêt à tout, et ne plus regarder comme un effort de talent, comme une victoire signalée, de n'avoir pas manqué tel ou tel son, tel ou tel passage que l'on donne souvent pour plus difficiles qu'ils ne le sont en effet.

---

(1) BANEUX l'Aîné, qui, pour être admis à l'Opéra, de *Cor-basse* assez bon qu'il était, voulut devenir *Cor-alto*, sans perdre les avantages que l'autre genre pouvait lui procurer pour le *Solo* un travail forcé lui occasionna une Phthisie pulmonaire à laquelle il a succombé.

(2) RODOLPHE. Il a composé peu de chose pour le Cor. Il ne nous est resté de lui, ou de la musique qu'il jouait, qu'un Concerto en *Ut*, et l'accompagnement obligé d'un air en *Ut* que le célèbre JOMELLI composa pour lui à STUTGARD, et qu'il a placé dans son Opera de l'OLIMPIADE Par cet air et par le Concerto on voit que RODOLPHE avait eû la prétention de réunir l'étendue générale de l'instrument, et de s'en faire un genre unique Ceux qui l'ont entendu vantent généralement la beauté et le volume de ses sons Or ces qualités ne peuvent s'obtenir qu'avec une embouchure dont le diamet re offre une certaine largeur, et si avec une pareille embouchure, telle que pourrait être celle d'un *Cor-basse*, on veut atteindre aux sons aigus qui dépassent l'étendue du genre, il faut faire des efforts qui peuvent occasionner des accidents graves tels par exemple, que la Hernie incurable que RODOLPHE gagna à ces exercices

(3) C'est à dire, que le *Cor-alto* qui aura gagné quelques sons graves hors de la portée ordinaire, pourra se trouver gêné dans l'exercice des sons aigus; ce qui deviendrait reciproque au *Cor-basse*, à l'egard des sons graves, s'il avait gagné quelques sons aigus, hors de l'etendue de son genre

Le Cor est peut être le moins fatigant de tous les instrumens à vent; les lèvres seulement s'amollissent par la pression de l'embouchure; c'est pourquoi le Cor ne peut avoir une tenue aussi soutenue que celle des instrumens à anches et surtout de la Flûte. Cette pression est moins forte chez les *Cors-basses*, et l'on en voit la raison; mais ce genre exige une plus grande dépense d'air: conséquemment, il faut le renouveler plus souvent.

L'aspiration et l'expiration sont donc plus multipliées, et les mouvemens alternatifs des poumons, pour attirer et rejetter l'air, plus fréquens au *Cor-basse* qu'au *Cor-alto*, qui peut retenir plus longtems l'air aspiré. Il y a compensation d'inconvéniens, et les poumons s'habituent à ces différens genres de fatigue. Enfin la santé de tous ceux qui jouent les instrumens à vent témoigne que leur exercice ne saurait être nuisible, quand le travail en est modéré, et qu'en outre, l'individu qui s'y livre n'est affecté intérieurement d'aucun vice physique, d'aucun principe de maladie.

On ne voit même pas que ceux qui négligent de prendre soin de leur instrument, ou qui ont contracté la mauvaise habitude d'en retirer l'eau par aspiration, en reçoivent quelque dommage. Cependant, il est mieux de faire polir le Cor de temps en temps, surtout quand on transpire des mains,(1) et de le laver intérieurement, de loin en loin, avec de l'eau simple et du petit plomb dont on a compté les grains, afin de s'assurer plus tard qu'il n'en est pas resté dans l'instrument.

Pour cette opération, on renverse le Cor, et l'on introduit l'eau et le plomb dans le pavillon, après quoi on agite l'instrument en le tournant dans le sens de la plus grande à la plus petite branche, celle de l'embouchure, jusqu'à ce que l'eau et le plomb sortent par cette branche.

Quant à l'action de retirer du Cor la salive que le jeu de la langue y introduit, il faut observer ce qui suit: 1° On frappe l'embouchure avec la langue, et ce mouvement produit l'effet du siphon ou de la pompe aspirante. 2° On ôte l'embouchure, et l'on renverse l'instrument de manière à ce que la salive sorte par la branche d'embouchure. 3° Comme ce moyen n'est pas toujours suffisant, on remet l'embouchure, on ôte

(1) Les personnes affligées de cette incommodité, peuvent avoir raison de desirer des pavillons vernissés; mais nous croyons que l'épaisseur de toute espèce de Vernis ôte un peu de sonorité au Cor. La dorure au feu n'avait pas cet inconvénient, et joignait à son éclat naturel, la propreté et la solidité; mais les risques à courir pour le facteur de Cors, (de voir son instrument se dessouder), a fait malheureusement renoncer à ce moyen.

la coulisse et l'on souffle dans le Cor, en le tenant renversé.

Ceux qui ôtent la salive par aspiration, se fatiguent inutilement. En outre, cette action est désagréable au spectateur, et par le bruit qui en résulte, et par l'air de malpropreté qu'elle donne.

On voudra bien excuser ces détails en faveur de l'utilité dont ils sont pour l'exécutant.

ARTICLE 6.

DE L'EMBOUCHURE, ET DE SES PROPORTIONS DANS LES DEUX GENRES DU COR.

On distingue trois parties dans l'embouchure: 1°. Le Bord, qui repose sur les lèvres: 2°. Le Bassin, qui reçoit le volume d'air plus ou moins grand que l'on veut introduire dans l'instrument: 3°. La Queue, ou le prolongement du *Bassin* qui, en se resserrant, comprime l'air et lui donne plus d'activité lors de son introduction dans l'instrument.

On s'explique pourquoi les proportions sont différentes dans les deux embouchures: l'une, doit faciliter l'exécution des sons très aigus; l'autre, celle des sons très graves.

Cependant l'embouchure du *Cor-alto* doit être assez large pour permettre de faire entendre, pleins et sonores, les sons graves de son étendue; de même, l'embouchure du *Cor-basse* doit être assez étroite pour faciliter l'émission des sons aigus qui lui sont propres.

Une embouchure trop petite donne un son faible et d'une qualité médiocre.

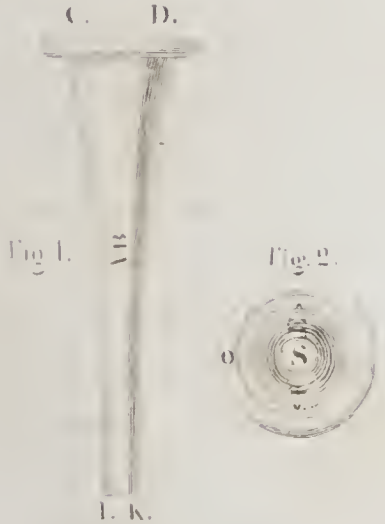
C'est précisement le contraire avec l'embouchure trop large, dont on a signalé l'inconvénient. Nous croyons donc que le modèle et les proportions données ci-après, et qui sont généralement en usage, peuvent convenir à tous ceux qui voudront pratiquer l'un ou l'autre genre du Cor.

Un aspirant à l'étude du Cor ne sait guère ce qu'on lui veut, en lui demandant s'il préfère un genre à l'autre, ou lequel il désire adopter; son hésitation, ou son indifférence à ce sujet est très naturelle. Il faut donc vouloir pour lui, et l'on peut croire que le choix qu'on fait arbitrairement est ce qui, à l'aide du temps et du travail, doit réussir.

Il faut surtout conserver l'embouchure avec laquelle on a commencé l'étude du Cor: On peut s'habituer facilement à plusieurs instrumens, lorsque d'ailleurs ils sont bons et faits dans des proportions convenables; mais la perte de l'embouchure à laquelle on est accoutumé est presqu'irréparable, par la gêne qu'on éprouve avec toute autre, quelque semblable qu'elle puisse être à la première.

PROPORTIONS DE L'EMBOUCHURE,

RELATIVES A CHAQUE GENRE.



	COR-ALTO	COR BASSE
Longueur générale A. B. Figure 1	2 Pouces = 1/2	2 Pouces =
Largeur d'un bord à l'autre, prise extérieurement. C. D. Figure 1.....	10 Lignes —	11 Lignes —
Ouverture ou largeur intérieure, à partir de la soudure du bord. E.F. Figure 2 .	7 Lignes — 1/2	8 Lignes —
Epaisseur du bord de l'intérieur à l'extérieur. O	1 Ligne — 1/4	1 Ligne — 1/2
Largeur extérieure du bout de la queue. I. K. Figure 1.....	2 Lignes = 1/2	3 Lignes —
Largeur intérieure ou ouverture. S. Figure 2	2 Lignes — =	2 Lignes — 1/2

N. b. Pour les deux embouchures, il est à propos que le bord soit légèrement arrondi: les bords plats offrent, à l'intérieur comme à l'extérieur, une ligne coupante qui peut offenser les lèvres.

ARTICLE 7.

DU TON OU CORPS DE RECHANGE AFFECTÉ AUX PREMIÈRES ÉTUDES DU COR.

Le choix que nous faisons, du Ton de *Mi♭* pour les commençans, est conforme aux principes de notre maître KENN. Ces principes étaient aussi ceux des DOMNICH, des PUNTO et de tous les maîtres de leur temps. Ce Ton était même affecté, presqu'exclusivement, à la première musique qui fut composée pour l'instrument, mais depuis l'introduction du genre Mixte, on n'a plus fait usage que du ton de *Ré*.

Ces exclusions montrent, d'un coté l'enfance de l'art, la timidité des essais; et de l'autre qu'au moment où le Cor était parvenu presqu'au dernier dégré de perfection, quelques artistes le faisaient rétrograder, en prétendant lui donner un genre fixe.

Dans l'exécution obligée, les cinq tons de *Ré*, *Mi♭*, *Mi♮*, *Fa* et *Sol* étant d'un emploi fréquent, on doit s'exercer particulièrement sur ces tons. On en emploie neuf à l'orchestre et ce nombre peut être porté un jour jusqu'à Douze; il faut aussi savoir en tirer tout le parti possible.

Le choix du ton de *Mi♭* n'est donc de rigueur que pour les premières études: il était nécessaire de le choisir ainsi, parcequ'il convient aux deux genres. Ce ton remplit les conditions voulues, qui sont: la facilité qu'il procure par sa douceur, de monter aux sons aigus et celle de descendre, avec la même aisance, aux sons graves auxquels se prête la nature même de ce ton. Il présente en outre, dans l'ensemble de son étendue, les plus beaux sons du Cor et offre la vraie couleur et le caractère de l'instrument.

Le *Cor-alto* pourrait être également en *Mi♮*: Le timbre de ce ton se rapprochant davantage de ceux de *Ré* et de *Sol*, qui sont plus de son genre que de celui du *Cor-basse*. Cependant comme l'aptitude à monter aux sons aigus est tardive chez quelques élèves, il vaut mieux commencer leurs études sur le ton de *Mi♭*, sauf à les familiariser plus tard avec le ton de *Mi♮*, si l'on trouve en eux des dispositions particulières pour le *Cor-alto*.

ARTICLE 8.

DE LA POSITION DU CORPS ET DE LA TENUE DE L'INSTRUMENT.

Le commençant doit se tenir debout, le corps droit immobile et sans aucune gêne ni contrainte quelconque. Comme la tête doit toujours être fixe il est nécessaire de placer le

sique à la hauteur des yeux. Généralement, on tient l'instrument de la main gauche, qui le saisit à l'endroit ou la branche d'embouchure s'unit aux autres branches, le pouce passant sous la première et touchant aux autres. Le Pavillon est légèrement appuyé au dessus de la hanche droite (1)

Lorsque la main est introduite dans le pavillon, les bras ne doivent être ni trop près ni trop loin du corps.

Enfin pour cet instrument, comme pour les autres, on doit chercher à prendre la position la plus gracieuse, la plus naturelle. On observera que si la bonne tenue du corps dépendent grande partie de l'attention et de la volonté, le patron de l'instrument, et l'écart qui existe entre le bout de la branche d'embouchure et le pavillon, peuvent y contribuer aussi, où gêner la position.

Le patron et l'écart trop resserrés, obligent à rapprocher les bras et à baisser la tête, trop grands, ils offrent précisement les inconvéniens contraires.

Il est donc essentiel de disposer l'un et l'autre de manière que la jeunesse ne contracte pas de mauvaises habitudes.

ARTICLE 9.

DE LA FORME AFFECTÉE A LA MAIN DU PAVILLON.

La forme que prend la main dans le pavillon, et sa position dans cette partie de l'instrument, n'ayant point été décrites avec tout le soin qu'exige leur importance, nous allons entrer dans quelques détails à ce sujet.

La main, comme on sait, est divisée en deux parties principales, la paume et les doigts. La première partie, qui joue ici le rôle le plus important, est divisée à son tour en deux autres parties qu'on nomme, anatomiquement, le *Thénar* et l'*Hypothénar*. Le *Thénar* est le muscle qui sert à éloigner le pouce de l'index; et l'*Hypothénar* est l'espace compris entre l'index et le petit doigt. Or dans la forme que l'on donne à la main, avant de l'introduire dans le pavillon, les quatre doigts se rapprochent et s'appuient légèrement l'un sur l'autre, le dessus de la main s'arrondit, la paume se creuse, le *Thénar* et l'*Hypothénar* se rapprochent, et le pouce, faisant un mouvement rétrograde, se replie à sa première phalange et s'appuie à la base de l'index.

C'est après avoir donné cette forme à la main, qu'on l'introduit dans le pavillon, de

(1) Quelques personnes tiennent le Cor de la main droite, et la plupart des Virtuoses allemands qu'on a vus et entendus à Paris, le tenaient ainsi. Ce n'est donc point un défaut la manière de tenir le Cor est, en définitive, tout à fait arbitraire: Elle est déterminée, à la première leçon, par les dispositions naturelles du commençant, qui se sent plus adroit d'une main que de l'autre, soit pour la tenue de l'instrument, soit pour les mouvemens dans le pavillon, à l'égard des notes factices.

encore que les phalanges intermédiaires de l'*Index*, du *Médius* et de l'*Annulaire* restent la droite intérieure du pavillon, soit qu'on le ferme ou qu'on l'ouvre. C'est à dire, que la main, une fois dans cette position, ne fait de mouvement que celui qu'il faut pour fermer plus ou moins le pavillon, en le serrant à gauche avec le *Thénar* et la partie inférieure de l'*Hypothénar*. Ce mouvement rejette le bout des doigts vers la droite intérieure du pavillon, mais ne dérange pas leurs phalanges intermédiaires. Celles-ci ne se déplacent pas davantage sur les notes très ouvertes, et pour l'exécution desquelles la main se déploie et s'élargit un peu, afin d'agrandir l'ouverture. Enfin, la main, par rapport au bras, reste dans sa position naturelle.

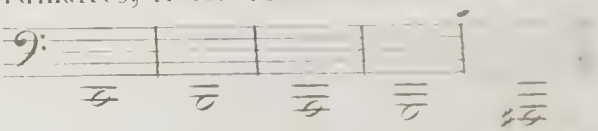
ARTICLE 10.

DU PLACEMENT DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES.

L'embouchure, quel que soit le genre du commençant, se pose au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre supérieure, et un tiers sur la lèvre inférieure où elle trouve naturellement un point d'appui qui l'empêche de changer de position. Ainsi l'on dit, et l'on devra toujours dire, que l'embouchure une fois placée sur les lèvres doit s'y maintenir.

Tant qu'on ne sort pas des limites ordinaires, dans le grave, il y a possibilité de suivre cette règle à la rigueur, puisque c'est alors du plus ou du moins de pression de l'embouchure sur les lèvres, de leur resserrement ou de leur élargissement calculés, que dépendent l'exécution et la justesse de tous les sons graves, aigus et intermédiaires.

Mais, sans moyens physiques puissans et extraordinaires, il est bien rare de trouver des *Cors-basse* qui exécutent la succession suivante,



sans qu'il s'opère un certain dérangement dans les lèvres. Le grand volume d'air nécessaire à la formation de ces sons, écarte les lèvres et les repousse, en quelque façon; l'embouchure, à peine posée, perd son point d'appui; l'air s'échappe par les deux cotés de la bouche, et le bruit du souffle se fait entendre en même temps que le son: la langue, trop éloignée de l'embouchure, n'agit plus que faiblement. D'ailleurs son action est peu nécessaire à l'exécution des sons de l'exemple précédent qu'on émet, qu'on pose à la manière des chanteurs, plutôt qu'on ne les attaque. Ce n'est enfin que par l'air seul, et par l'*Expiration* que l'on produit ces sons. Or, l'embouchure devant toujours avoir un certain appui sur les lèvres, la plus grande partie des *Cors-basse* remontent un peu la machoire inférieure, et les lèvres ainsi resserrées des deux cotés de l'embouchure, quoique laissant une ouverture suffisante au milieu de la bouche, permettent à cette grande abondance d'air de s'introduire toute entière dans l'embouchure, sans qu'il y ait aucune perte à l'extérieur, et ces sons n'en ont que plus de volume et de rondeur.

A la vérité, cette action des lèvres a le léger inconvénient de faire un peu grimacer la bouche; mais que l'on observe les joueurs d'instrumens à vent, et l'on verra qu'ils grimacent tous plus ou moins, non pas sur cinq notes seulement, mais continuellement, par l'emploi même de leurs moyens d'exécution. Dans le Cor, au contraire, en en exceptant les cinq notes en question, à l'égard de ceux qui ne peuvent les faire que par le moyen indiqué, la pôse de l'embouchure est la plus gracieuse à la vue, et celle qui, de tous les instrumens à vent, laisse à la figure et à tous les muscles du visage une parfaite immobilité.

On sait que la disposition des lèvres n'est pas la même chez tous les individus: chez les uns, elles sont à peine visibles; chez d'autres au contraire, elles sont très saillantes.

Les proportions d'embouchures que nous avons données, peuvent néanmoins convenir aux uns et aux autres; mais nous pensons que les premiers, dont les lèvres sont naturellement serrées, auront plus d'aptitude à l'exécution des sons aigus du *Cor-alto*, et les autres aux sons graves du *Cor-basse*.

Quant à ceux qui auraient les dents assez mal placées pour que l'embouchure ne put être posée comme il convient, on fera bien de leur dire, comme à ceux à qui elles manquent qui ont le *Bec de lièvre*, ou toute autre infirmité, qu'ils sont incapables de jouer du Cor.

ARTICLE 11.

DE LA RESPIRATION.

L'action de respirer étant, pour les joueurs d'instrumens à vent, la même que pour les chanteurs, nous ne pouvons mieux faire que de citer un fragment de la Méthode de chant qui a rapport à cet objet

« La respiration est l'action que font les poumons pour attirer et repousser l'air. Cette action se divise en deux mouvemens alternatifs: l'*Aspiration* et l'*Expiration*.(1)

« Dans l'*Aspiration*, les poumons se dilatent pour introduire l'air extérieur dans la poitrine, dans l'*Expiration*, ils s'affaissent pour le faire ressortir.

« Il faut observer que l'action de respirer pour chanter, diffère en quelque chose de la respiration pour parler.

« Quand on respire pour parler, ou pour renouveller simplement l'air des poumons, le premier mouvement est celui de l'aspiration; alors le ventre se gonfle, et la partie supérieure s'avance un peu; ensuite il s'aplatit c'est le second mouvement, celui de l'expiration.

(1) On voit que le mot *Expirer* est pris ici dans un sens particulier qui est le contraire d'*Aspirer*.

„Ces deux mouvemens s'opèrent lentement, lorsque le corps est dans son état naturel.

„ Au contraire, dans l'action de respirer pour chanter, en aspirant, il faut aplatir le ventre et le faire remonter avec promptitude, en gonflant et avancant la poitrine.

„ Dans l'expiration, le ventre doit revenir fort lentement à son état naturel, et la poitrine s'abaisser à mesure, afin de conserver et de ménager, le plus longtemps possible, l'air que l'on a introduit dans les poumons.

Dans une note jointe à cet article, on recommande aux élèves de s'occuper particulièrement de la respiration qui est tout pour le chant; on les engage à s'exercer chaque jour à prendre et retenir aussi longtemps qu'ils le pourront la respiration, en se conformant aux principes indiqués.

„ Sans un grand volume d'air, y est-il dit, qu'on doit savoir comprimer et ménager longtemps avec adresse, il n'est point de force ni de timbre dans la voix; de plus, sans cette faculté il n'est guère possible de bien phraser le chant.“

Ces conseils s'appliquent également au jeu des instrumens à vent, et les différences provenant de la pose des embouchures, n'en occasionnent aucune dans la manière de respirer.

Nous allons indiquer ces différences.

1°. Dans le premier mouvement, celui de l'aspiration, les lèvres s'écartent, la langue fait un mouvement rétrograde et l'air s'introduit dans les poumons. 2°. Le volume d'air, plus ou moins considérable étant introduit, les lèvres se resserent, la langue s'avance pour fermer l'ouverture qui reste encore au milieu de la bouche et pour retenir l'air aspiré; c'est le second mouvement. 3°. La langue se retirant ensuite avec précipitation, l'air aspiré s'échappe, frappe celui que l'instrument renferme, et cette collision ou ce choc de l'air produit le son. (1)

ARTICLE 12.

DES MODIFICATIONS DU SON.

On sait qu'il y a quatre objets ou qualités à considérer dans le son, savoir: 1°. Le *Ton*, c'est à dire, le degré d'élévation ou d'abaissement du *Son*, qui dépend, sur le Cor, de la pression plus ou moins forte que l'embouchure exerce sur les lèvres: plus cette pression est forte, plus les lèvres se resserent, plus le passage de l'air se retrécit; or, l'air sort avec d'autant plus d'impétuosité qu'il est plus comprimé, et cette impétuosité augmentant le nombre des vibrations, produit les sons aigus. On obtient les sons graves par les moyens contraires. Enfin, l'émission des sons, dans toute l'étendue de l'instrument, dépend des diverses modifications des moyens.

2° L'*Intensité*, ou la force de plus ou moins de force ou de foiblesse donnée aux sons, dépend du mouvement plus ou moins énergique de la langue; et la continuité du son, au même dégré de force ou de foiblesse du même volume d'air fourni lors de l'*Emission* de ce son.

(1) On voit, par ces explications, que l'action de la langue est nulle dans la formation du son au moment de son émission et qu'en partant de *Coup de langue*, on se sert d'un terme impropre, mais l'usage l'a consacré, et comme il n'y a pas d'autre pour le remplacer, il sera conservé ici; seulement, il devra être entendu en sens inverse de sa signification propre.

La *intensité*, ou la force du son, n'est donc bornée que par les moyens de l'individu ou plutôt par la raison qui lui indique, selon les lieux et le genre de musique, comment il doit user de ses moyens; car l'artiste doit se rendre assez maître de tous les sons de son instrument pour les modifier à volonté; pour leur donner tout l'éclat et l'énergie possibles, ou le dégré de faiblesse désirable. En effet, il est sans cesse obligé de passer de l'une à l'autre de ces nuances ainsi que par toutes les modifications qui séparent les deux termes, tant dans le *Solo*, que dans l'accompagnement.

3.° Le *Timbre* est cette qualité particulière du son qui dans un unisson exécuté par plusieurs voix ou par plusieurs instrumens, se fait remarquer par une nature et un caractère qui lui sont propres.

Il faut remarquer encore que le timbre naturel à l'instrument ou à la voix, varie suivant l'individu. Ainsi, de même que chacun a son organe particulier en parlant; de même, il a une qualité de son qui lui est propre, dans le jeu d'un instrument à vent.

4.° La *Plénitude*, ou rondeur. Cette qualité moelleuse, flatteuse est opposée à la dureté, à l'âpreté, à la sécheresse des sons. La Plénitude peut appartenir aux sons forts ainsi qu'aux sons faibles. Les sons forts en sont moins facilement doués que les sons faibles. Le talent de l'exécutant consiste à la répandre sur tous les sons. Lorsqu'il y est parvenu, on dit de lui comme on le dit aussi d'un instrument qu'il a une belle *qualité* de son. Cette acception du mot qualité, en langage musical, n'est plus exactement la même que dans le langage métaphysique.

N: L'état de santé de l'individu influe beaucoup sur la qualité du son, comme nous l'avons toujours remarqué; et à cet égard, il y a encore beaucoup de rapports entre les instrumens à vent et la voix: c'est à dire, que les rhumes, les maux de gorge, les affections de poitrine détériorent la qualité du son. Tous les individus de complexion faible ou délicate, même avec les meilleurs principes, ont rarement une belle qualité de son; à plus forte raison doit elle être mauvaise, quand, à ce défaut, on joint une embouchure mal placée, ou une manière vicieuse d'émettre le son.

L'usage de deux instrumens que l'on cultive à la fois peut encore devenir pernicieux, s'ils sont de même nature; c'est à dire, tous deux à cordes ou à vent: l'écart des doigts n'est pas le même pour le Violon que pour le Violoncelle; l'embouchure de la Trompette ou de la Trombonne, diffère essentiellement de celle du Cor; le joueur de Flûte qui pose [illegible] entièrement au dessous de la lèvre inférieure, gâterait son embouchure par l'usage des instrumens à anches, etc. Mais on peut réunir deux instrumens dissemblables: c'est même, à l'égard des Cors, un conseil d'autant plus utile, que leur musique est trop simple, trop facile, pour rendre lecteur, si on ne l'est pas déjà par l'étude du solfége. D'ailleurs, on se ménage, par là, une [illegible] dans le cas où un accident quelconque forcerait d'abandonner l'instrument principal.

L'[illegible] habitude des musiques militaires, l'obligation d'exécuter en plein air et de se faire entendre à de grandes distances, [illegible] souvent à forcer le son outre mesure, ce qui lui donne de l'âpreté et rend le jeu dur. [illegible] musiques destinées à la belle exécution doit autant que possible s'abstenir de ce travail pénible.

On a essayé de peindre, par divers monosyllabes, l'action de la langue dans la formation du son, et même les effets des différentes articulations.

Punto voulait que, pour attaquer le son, on prononçat fortement le mot *Daon* afin de faire vibrer l'instrument ainsi qu'une cloche, après qu'elle a été frappée de son battant. Nous admettons la comparaison, nous la recommandons même à ceux qui commencent à former des sons qui doivent, en quelque façon, retentir après que la langue a cessé d'agir; mais ce que nous n'admettons pas, c'est la prononciation d'un mot ou d'un monosyllabe quelconque, prononciation impossible dès que l'embouchure est assez appuyée sur les lèvres pour faire entendre un son quelconque. On peut aisément s'en convaincre par l'expérience.

Les Monosyllabes *Ta* et *Da* du même maître, autant que ceux qu'on voudra employer pour désigner le *Coup de langue* sec ou moelleux, fort ou faible, seront encore dans le cas du *Daon*.

On ne pourra faire aucune comparaison entre un mot sans signification, et l'effet qu'on appelle *Son* émis, frappé, attaqué.

On objectera sans doute, que c'est un effet, une nature, une couleur particulière de son, qu'on voudrait rendre sensible aux yeux et à l'oreille, par une imitation quelconque. Nous répondons qu'il est encore évident qu'un mot ou un monosyllabe ont une nature, une couleur de son, qui ne ressemble aucunement au produit de l'air qui sort d'un instrument; ou que celui qu'on y introduit n'est autre chose que du souffle, et nous laisserons les comparaisons aux enfans qui veulent s'amuser à imiter le timbre des divers instrumens.

Quant aux différentes manières d'exprimer les articulations, il est bon de les employer dans les leçons qu'on donne, afin de s'épargner de longues dissertations; mais nous trouvons au moins inutile de les décrire par des monosyllabes dont chacun se sert à sa guise et qui, souvent, seraient impossibles à rendre avec tel arrangement de lettres que ce fut.

ARTICLE 15.

DES SONS NATURELS ET DES SONS FACTICES.

Il est physiquement prouvé qu'un instrument à vent qui rend naturellement, c'est à dire par le souffle seul, deux sons extrêmes, possède en lui tous les sons intermédiaires qui séparent les deux autres, et que ce n'est plus que des moyens de pouvoir allonger ou raccourcir à son gré la colonne d'air, que dépend, pour l'artiste, la possibilité de rendre aussi les sons de toute l'étendue de cet instrument, et de manière à ce qu'il n'y ait point de lacunes entr eux. Ainsi, pour produire sept sons différens, l'amant de SYRINX ne sut que rapprocher et unir ensemble sept roseaux de longueur inégale. L'homme, plus adroit que le dieu de la fable, ne se servit que d'un seul tuyau qu'il perça à des distances habilement calculées, et la flûte naquit de cette invention ingénieuse.

Les clefs vinrent ensuite, et se multiplierent, à mesure qu'on sentit la possibilité de donner plus de justesse aux différens sons, ou de mettre entr'eux des rapports plus parfaits. Le Haut-bois, la Clarinette et le Basson, qui ne sont, en quelque facon, que des modifications ou des variétés de la flûte, ont éprouvé, avec le tems, des améliorations semblables.

Le Buccin, ou *Tromba Curva* des anciens; la Trompette, le Cor, la Trombonne, sont aussi des perfectionnemens de la *Corne des bois*, sur des matières qui leur donnent plus de sonorité, telles que l'Argent, le Cuivre rouge et le Cuivre jaune ou de laiton(9) Mais, dépourvus de trous et de clefs, n'ayant de coulisses que pour accorder l'instrument à un diapason donné, le Cor et la Trompette n'ont de sons naturels que ceux du corps sonore; et le moyen qu'on a trouvé de produire les sons intermédiaires des précédens, (en bouchant plus ou moins le pavillon avec la main), peut paraître insuffisant puisque, non seulement il altère la qualité de ces sons, mais aussi qu'il n'a pu remplir les lacunes existantes entre tous les sons naturels. On pensera donc que ces instrumens sont susceptibles de nouveaux perfectionnemens, dont les moyens sont encore à trouver. Car parmi les moyens connus, ceux des trous et des clefs, on se rappellera que nous en avons signalé les inconvéniens, à l'égard du Cor et de la Trompette. (*Voyez Article 5 page 5*)

Quoiqu'il en soit, le Cor, même avec ses imperfections, n'en est pas moins le plus beau des instrumens à vent, par le timbre, par la qualité de ses sons; et l'émotion qu'il fait naître a un charme auquel on convient que personne ne peut résister. Enfin, la musique et l'exécution de nos maîtres ont suffisamment prouvé que l'artiste habile peut aussi facilement dissimuler les imperfections d'un instrument, qu'y puiser de grandes ressources.

Comme le seul moyen qu'on eût trouvé pour former les sons que nous nommons factices, était précisément celui qui devait donner une couleur étrangère à ses sons, dans leur rapport avec les sons naturels, on conçut aussi, qu'en donnant un plus grand volume d'air à ces sons, et en le ménageant au contraire, pour les sons naturels, on parviendrait à rendre les uns et les autres égaux en force et en qualité, du moins autant que possible; mais comme le dit fort bien M.r DOMNICH, ce calcul, bon pour les morceaux d'un mouvement lent, aurait paralisé l'exécution dans les mouvemens vifs. Le secours de la main du pavillon était donc plus efficace, plus naturel qu'une mesure calculée du souffle. Ainsi, comme le fait entendre encore M.r DOMNICH, la main ne

---

(9) Ce dernier métal a été préféré comme plus léger et plus sonore; la 1re *qualité* est incontestable; la 2e est encore réelle, en ce que le son peut acquérir une résonnance très grande, sans que sa qualité en soit altérée; ce que les exécutans n'obtiennent pas avec les instrumens d'argent, ou de cuivre rouge.

doit pas ouvrir le pavillon sur les notes *naturelles* de manière à ce qu'elles soient trop éclatantes, mais assez pour qu'elles soient justes. Ce qui n'empêche pas qu'on cherche à prendre l'habitude de nourrir, par le souffle, les notes factices, sans jamais les forcer, ce qui leur donnerait une mauvaise qualité. Il faut enfin, pour acquérir de l'égalité dans les sons, comme pour mettre entr'eux des rapports de justesse qui ne laissent rien à désirer, il faut les comparer sans cesse les uns aux autres, se les noter attentivement et se juger avec sévérité. D'ailleurs dans l'égalité des sons entr'eux, la difficulté n'est pas toujours la même, puisque les sons factices sont plus ou moins ternes, et que dans le médium de l'instrument, leur qualité se rapproche déjà beaucoup des sons naturels. La justesse des uns et des autres dépend autant des lèvres que de la main: si un son quelconque se trouve trop bas, une plus grande ouverture du pavillon, ainsi qu'une pression plus forte des lèvres le feront monter; s'il est trop haut, les moyens contraires seront employés, ensemble ou séparément.

Des signes conventionnels indiqueront les mouvemens de la main pour la formation de sons et leurs modifications.

Ces signes seront marqués sur les premières leçons; ensuite sur ceux des sons qui n'auront pu trouver place dans les exercices préliminaires, et à mesure qu'ils se présenteront. Ils ne seront placé qu'une seule fois. L'Elève retiendra donc leur signification et les notes qui doivent les recevoir.

Au nombre de cinq, ces signes parlent d'eux mêmes; ce sont le *Zéro*, l'*Unité* et ses principales Fractions.

Le Zéro (o) indique une note naturelle, mais trop basse, et pour la justesse de laquelle il faut agrandir l'ouverture du Pavillon. L'Unité (1) considérée comme un entier par rapport à ses fractions, signifie que la note sur laquelle elle est placée, veut que le pavillon soit fermé entièrement. Enfin les fractions ¼, ½, ¾, indiquent que le pavillon doit être fermé au quart, à moitié, aux trois quarts, selon les cas.*

---

* J'ai donné au *Zéro*, dans cet ouvrage, sa fonction ordinaire en musique, qui est d'indiquer du son le plus grave et par la plus sonore, afin de contenter les joueurs de Cor qui ont aussi l'habitude des instrumens à [illegible]. L'Unité a de même remplacé ici la *Barre horizontale* qui signifiait le contraire du *Zéro*. D'ailleurs comme ces signes sont purement conventionnels, et qu'une explication les accompagne toujours, on ne peut se tromper.

* Voyez la Partition des Trios, Quatuors et Sextuors, ainsi que l'Op. 15 [illegible]

ARTICLE 1er.

SUR LA MANIÈRE D'ÉCRIRE USITÉE POUR LE COR.

La Musique à l'usage du Cor n'est plus écrite maintenant que sur les clefs de *Sol* et de *Fa*, et celle-ci ne sert qu'au *Cor basse*, pour les notes les plus graves.*

Quelque soit le Ton ou Corps de rechange qu'on adapte à l'instrument, les clefs sont les mêmes, leur diapason seulement varie, c'est à dire qu'il s'éloigne ou se rapproche du vrai diapason de ces clefs à mesure que les tons du Cor sont plus graves ou plus aigus. Ceci sera expliqué plus au long dans les instructions adressées aux jeunes compositeurs à la fin de cette méthode. Il suffit présentement de faire connaître à l'élève le rapport qu'on a mis entre ces deux clefs pour la manière de noter les parties de Cor dans toute l'étendue de l'instrument.

Le voici:

La gamme la plus facile du Cor, la plus naturelle, celle qu'on emploie le plus souvent présente comme ici le mode d'*Ut majeur* ainsi que s'expriment les exécutans, et quelque soit le corps de rechange adapté à l'instrument: c'est aussi dans ce mode que se feront les premiers exercices de cette méthode.

Lorsque nous aurons occasion de parler des autres gammes majeures ou mineures, praticables sur un seul et même *Ton*, nous aurons soin de choisir nos termes de façon qu'il n'y ait ni équivoques ni mal entendus. Ainsi par exemple, le mode précédent étant, comme nous l'avons dit, le plus naturel au Cor, et celui qui donne sa gamme primitive, nous l'appellerons *Mode majeur* ou *Gamme majeure du premier degré*; son relatif mineur qui présente à l'oeil le mode de La mineur, *Mode mineur* ou *Gamme mineure du sixième degré*, et ainsi des autres; la numération de ces modes, de ces gammes étant exacte par rapport au mode et à la gamme primitive et les mêmes façons de s'exprimer convenant également à tous les *Tons* du Cor.

---

* NOTE. J'ai suffisamment expliqué dans ma *Partition des trios, quatuors et sextuors pour Cors, [illegible]* (Chez [illegible] Paris [illegible]) pourquoi l'on devait préférer dans ce rapport des deux clefs la manière usitée des compositeurs à celle de Mr. DOMNICH. Cependant comme les Professeurs de Cor n'ont pas [illegible] ci dessus, je vais reproduire en partie le raisonnement par lequel on peut réfuter [illegible] de Mr. DOMNICH.

La clef de sol à son diapason vrai ne convient réellement qu'au Ton d'*Ut* aigu du Cor. Aussi le diapason de cette clef est-il censé s'abaisser par degrés à mesure que les autres Tons s'éloignent davantage du ton le plus aigu. [illegible] finit même par être à une octave au grave de son diapason réel lorsqu'elle sert au ton d'ut grave. [illegible] se rapproche d'autant de la clef de *Fa* et la prétendue lacune que Mr. DOMNICH remarquait n'existe plus. [illegible] il est tout aussi simple de supposer que la clef de *Sol* s'abaisse à mesure que les tons du Cor deviennent [illegible] que de supposer la clef de *Fa* s'élevant à mesure que ces tons deviennent plus aigus. [illegible] que [illegible]. Tels sont les raisonnemens qu'ont dû faire tous les compositeurs puisqu'ils [illegible] la manière d'écrire les parties de Cor indiquée dans l'exemple précédent.

ARTICLE 15.

DE LA JUSTESSE DES SONS SUR LE COR.

Dans les Cors neufs les mieux faits, on trouve quelquefois, des notes trop hautes ou trop basses; d'autres dont le son n'est pas assuré, ou dont la qualité n'est pas pure.

Les mêmes défauts peuvent, à plus forte raison, se rencontrer sur des instrumens joués un certain tems par des personnes dont l'oreille était peu sensible ou peu exercée. Mais s'il est possible de gâter un bon instrument par une mauvaise exécution, il est possible aussi d'en corriger les vices par les moyens suivans: 1.° Si la note est trop basse, la pression des lèvres doit être plus forte, l'ouverture du pavillon plus grande et l'attaque du son ferme et énergique. 2.° Si la note est trop haute, il faut employer les moyens contraires. 3.° Pour un son mal posé, peu assuré, douteux enfin, on attaque avec vigueur la note à son diapason vrai; c'est à dire, sans que la pression des lèvres soit plus forte, ou l'ouverture du pavillon plus grande qu'à l'ordinaire. 4.° Enfin, pour corriger la mauvaise qualité d'un son naturel ou factice, on emploie la *Mise de son*; c'est à dire qu'on attaque, ou plutot qu'on émet le son avec douceur, en l'enflant ensuite, jusqu'à un certain dégré de force et d'éclat. Ces différentes épreuves, souvent réitérées sur les notes qui ont besoin de les subir, les remettent bientot à leur juste diapason, ou leur donnent les qualités qui leur manquaient. (1)

Dans un Cor où ces défauts n'existent pas, tous les sons, (principalement sur les *Tons* les plus usités pour le *Solo*), se trouvent justes par rapport aux gammes dans lesquelles ils entrent comme notes principales, comme cordes essentielles à la gamme et au mode. Cette assertion nous paraît prouvée par la dissertation suivante. (2)

Les sons naturels du Cor sont précisément les mêmes que ceux qu'on obtient de tout corps sonore. On sait qu'un corps sonore mis en vibration, outre le son principal qu'il donne, fait aussi raisonner par concomitance, d'autres sons qu'on nomme ses aliquotes, parcequ'elles sont contenues un certain nombre de fois dans le premier son. Ces aliquotes sont, à l'égard du son principal, dans les rapports de 8.e ou d'*Octave*; de 12.e ou *Quinte*; de 15.e ou *Double Octave* du premier son; de 17.e ou *Tierce*; de 19.e ou *Octave* de la 12.e; de 21.e ou *Septième mineure*; et de 23.e ou *Neuvième majeure*.

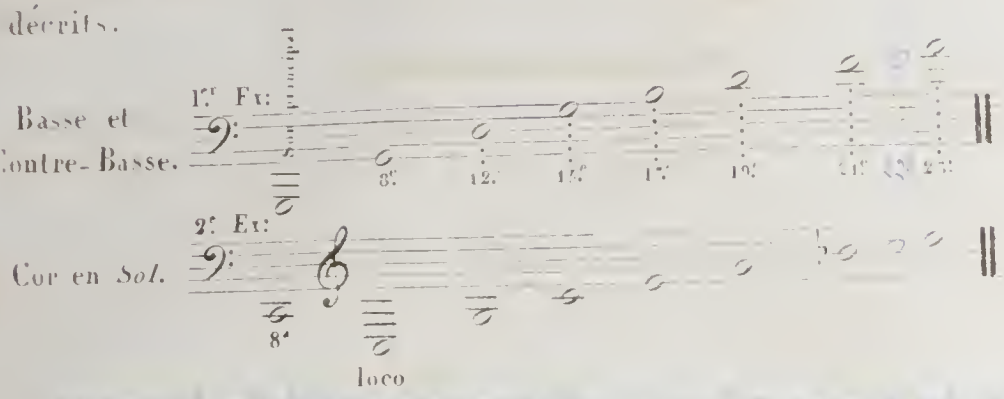
(Voyez la méthode d'harmonie de M.r CATEL.)

---

(1) Le Professeur doit donc étudier l'instrument de son élève, afin d'accoutumer de bonne heure celui-ci à en corriger lui même les défauts dans ses différentes leçons.

(2) Le *Fa* ♯ sur la 5.e ligne, et le *La* tierce au dessus, font quelquefois exception: nous disons quelquefois, parceque ces deux notes, naturellement trop hautes, surtout avec les tons aigus, le deviennent moins, à mesure que les Gammes prennent plus de dièses, ou que le Ton est plus grave. En outre la qualité et la justesse de ces sons, tiennent encore à la bonne ou mauvaise disposition des lèvres de l'exécutant, au [illegible] de l'embouchure.

L'exemple suivant présente, à la basse et au Cor, ces sons tels qu'ils viennent d'être décrits.



On remarquera que les aliquotes ne résonnent que successivement, et sont plus faibles à mesure qu'elles prennent plus d'extension.

Cependant, le Cor basse qui a des moyens physiques assez puissans pour donner une force et une durée suffisante à la note principale de cet exemple, peut distinguer assez facilement la 12.e la 15.e la 17.e et même la 21.e

En écoutant attentivement les sons donnés par la *Corde* principale, non sur le Cor, mais sur les grosses cordes du Piano et du Violoncelle, ou sur les gros tuyaux de l'orgue, on remarque que les intervalles de ces sons ne sont pas parfaitement égaux dans leurs proportions respectives, si ce n'est l'octave: les quintes *Ut-Sol* et *Sol-Ré* (2.e exemple) ainsi que la 7.e *Mi-Ré* et la 9.e *Ut-Ré*, sont fortes; c'est à dire que la note supérieure de ces intervalles a une extension qui lui est propre, (quoiqu'on ne la lui donne pas toujours dans l'exécution,) et qui l'éloigne d'autant du son grave avec lequel elle fait l'un de ces intervalles. Au contraire, la 5.e *Sol-Si♭*, la 5.te diminuée *Mi-Si♭*, et la 7.e mineure *Ut-Si♭* sont faibles, rapprochées, resserrées dans leurs proportions. Mais on peut observer que ces extensions et ces rapprochemens voulus par la nature, sont précisément ce qui rend ces intervalles plus satisfaisants pour l'oreille, parcequ'ils leur donnent plus de douceur.

Ces différences, dans les proportions des intervalles précédens, ne se remarquent pas moins dans les gammes majeures et mineures. En observant la composition de ces gammes, en comparant entr'eux les demi-tons, les tons, les 3.ces 4.tes etc. dont elles sont composées, l'oreille sent des différences assez sensibles entre ces intervalles, quelque semblables qu'ils paraissent être au simple jugement. C'est à dire qu'il y a des tons plus forts, des demi-tons plus faibles les uns que les autres, et que cela suffit pour que les autres intervalles, renfermés dans les notes d'une gamme quelconque, ne soient pas parfaitement égaux entr'eux. Qu'on prenne la gamme d'*Ut* majeur pour exemple: On sait que la note sensible de cette gamme, le *Si*, doit être à un demi-ton affaibli d'*Ut* sa tonique. Or ce demi-ton n'est affaibli que par suite de l'extension qu'on donne

au *Si*, extension qui l'éloigne d'autant du *La* avec lequel il fait nécessairement un ton fort.

Le 5.e dégré de la même gamme, le *Mi*, fait aussi un demi-ton affaibli avec le 4.e dégré *Fa*; mais ici, c'est le *Fa* qui s'abaisse vers le *Mi* et non celui-ci qui se hausse pour opérer le rapprochement; ce qui fait que le ton fort se trouve de *Fa* à *Sol*.

Ces détails donnent les raisons du rapprochement ou de l'éloignement des autres intervalles, dont les justes proportions ne sont bien senties que par une oreille extrêmement délicate, et par un esprit très exercé dans les rapports des sons entr'eux: mais cette délicatesse de l'organe auditif, cette facilité de l'esprit à saisir les rapports des sons, viennent à tous ceux qui veulent réfléchir, observer, comparer. Ce qui est plus aisé à remarquer, c'est qu'à mesure que les gammes prennent plus de dièses, chaque *Dièse* étant, pour ainsi dire, une note sensible, tend à l'extension dont il a été parlé à l'occasion de la note sensible. Au contraire, plus les gammes prennent de Bémols, et plus elles ont de ces notes qui, comparées au *Fa* de la gamme d'*Ut*, tendent à descendre, et à se rapprocher du dégré inférieur.

Il en résulte, sur le Cor, que la main est mue, par suite du sentiment de l'oreille qui règle ses mouvemens, à fermer le pavillon d'autant plus que le nombre des Bémols est plus grand, et à l'ouvrir au contraire davantage, à mesure qu'il y a plus de dièses; et cela, sur toutes les notes naturelles et factices, proportions gardées.

La différence des modes en met encore une dans le rapport des sons de leur gammes. Le mode mineur a, pour caractère particulier, une certaine mollesse que n'a pas le mode majeur: ce caractère lui vient, principalement, de sa tierce et de sa sixte qui non seulement sont mineures, mais faibles dans leurs proportions. Ainsi, par exemple la Tierce *La-Ut* sera forte dans la gamme de *Fa* majeur, et faible dans celle de *La* mineur. Il en sera de même de la sixte *La-Fa*, par rapport aux deux mêmes modes etc.

En outre, les accords dissonans les plus fréquemment employés dans le mode mineur, sont aussi composés d'intervalles faibles ou rapprochés: tels sont la 5.te diminuée, *Si, Ré, Fa*; la 7.me diminuée *Sol♯, Si, Ré, Fa*; et la 7.me mineure ou dominante, qui est la même dans les deux modes.

Quand cette dissertation, sur le rapport des sons, ne serait pas exacte, il ne serait pas moins vrai que toutes les notes naturelles, dièsées et bémolisées de l'étendue générale du Cor, sont justes par rapport aux gammes auxquelles elles appartiennent comme cordes essentielles au mode; et quand les mouvemens de la main changent sur ces mêmes notes, c'est encore le mode qui le commande. Ainsi, ces mêmes notes pouvant être modifiées, c'est à dire altérées dans leur diapason, à peu près à volonté, il s'en suit que l'exécutant peut les mettre dans le vrai rapport où elles doivent être pour devenir justes à l'égard des autres notes, selon la place qu'elles occupent dans une gamme et un mode quelconque.

Par les signes placés au dessus des notes factices, dans les gammes des 11e, 12e et 13e leçons, on observera attentivement les cas où les mouvemens de la main diffèrent sur un même son.

On remarquera, par exemple, et cela devient évident dans l'accompagnement à l'orchestre, que le *Sol* du Cor, placé sur la 3e ligne de la portée, est juste quand il est employé comme 4e note du ton, comme faisant 5e diminuée, 7e mineure, 7e diminuée et 9e mineure; mais qu'il faut une plus grande ouverture du pavillon, une pression plus forte de l'embouchure sur la même note, lorsqu'on la place comme Tonique, Médiante majeure, ou Dominante. Il en est de même des autres sons naturels et factices, selon le mode et la gamme dans lesquels ils sont employés.

ARTICLE 16.

SUR LES EXERCICES PRELIMINAIRES, ET PARTICULIÈREMENT SUR LA PREMIÈRE LEÇON.

Les avis ont été partagés sur le choix à faire des sons naturels seulement, ou du mélange de ceux-ci avec les sons factices, pour la première leçon.

Toutes les anciennes méthodes ne présentent d'abord que les sons naturels, comme si l'usage devait en être plus fréquent; ou parcequ'il l'est effectivement à l'orchestre; ou enfin, parceque leur émission est plus facile à tous les commençans.

On a donné aussi pour raison, que certains sons factices, (tels par exemple que le *Ré* au dessous de la 1re ligne de la portée ainsi que le *Fa* au dessus), résistent quelquefois assez longtems au commençant; ce qui peut le dégouter d'un instrument dont on lui ferait sentir les imperfections, avant de lui en faire connaitre les beautés et les avantages.

On a ajouté que si dans l'exercice, d'abord exclusif, des sons naturels on s'est accoutumé à leur donner trop d'éclat, il sera plus facile de diminuer cet éclat, que de l'augmenter quand, au contraire, on se sera habitué, (d'après la méthode nouvelle,) à ne donner qu'un certain dégré de force à ces sons, afin de les proportionner à la faiblesse des sons factices; et qu'enfin, il arrive fréquemment qu'on est obligé de donner une grande prépondérance aux sons naturels, soit à cause du lieu où l'on se trouve, soit pour remplir les intentions des compositeurs, dans les masses de l'orchestre.

Toutes ces raisons sont plus spécieuses que bonnes; aussi est-il aisé de les combattre, et même de prouver par des faits, que la méthode moderne procure de meilleurs résultats que l'ancienne. Ayant entendu des artistes enseignés d'après les principes de l'une

et de l'autre, c'est dans l'expérience même que nous puiserons les faits.

Dans l'Ecole des maîtres anciens, et d'après l'importance qu'ils mettaient à ces sons naturels, ils eussent beaucoup d'éclat, il arrivait, et il devait arriver, que dans les leçons subséquentes, celles où l'on entremêlait les sons naturels aux sons factices, ceux-ci paraissaient d'autant plus ternes qu'on s'était attaché à donner plus de sonorité aux autres. Alors, on croyait devoir forcer les derniers, et ils acquéraient une mauvaise qualité; ou si, pour obvier à cet inconvénient, on leur laissait leur faiblesse naturelle, il en résultait une inégalité choquante dans les sons factices, comparés aux sons naturels.

En outre, en ne donnant d'abord à l'élève que les notes de l'accord parfait, dans ses premières leçons, on l'obligeait nécessairement à parcourir des intervalles plus ou moins grands, et qui lui offraient plus de difficultés à mesure qu'ils approchaient davantage de l'aigu ou du grave. Tandis qu'en faisant de suite le mélange des sons de toute espèce, on a la faculté de les présenter sous l'aspect de *Marches diatoniques*, c'est à dire, de faire des progressions ascendantes et descendantes par dégrés conjoints, ce qui facilite bien mieux l'émission des sons, de quelque nature qu'ils soient, que les progressions par dégrés disjoints.

De plus, ces marches diatoniques peuvent commencer dans le médium du Cor, c'est à dire, avec les sons renfermés dans la portée, en n'employant d'abord que les moins ternes, pour, de là, arriver aux autres, ainsi qu'aux deux extremités de l'étendue; par gradation, pas à pas, à mesure, enfin, que le commençant s'accoutume aux différens dégrés de pression ou de relâchement des lèvres, et que ses facultés s'augmentent par l'exercice. Ce qui n'empêche pas qu'il ne s'essaie en même tems à diminuer l'éclat des sons naturels et, au contraire, à augmenter le volume des sons factices par les deux moyens indiqués article cy-dessus.

Si l'emploi de ces moyens, pour les fragmens de gammes de la première leçon, ainsi que pour les gammes entières des leçons suivantes, devait donner à l'élève un son peu volumineux, la 14 leçon, composée sur l'accord majeur du premier degré seulement, lui rendrait bientôt ce que lui auraient fait perdre les leçons précédentes; mais cet inconvénient n'est pas à craindre, et nous croyons que les raisons données ci dessus doivent engager les Professeurs à reconnaître la supériorité de la méthode moderne sur l'ancienne, comme plus conforme à la raison, plus avantageuse pour les commençans, et procurant, en définitive, de meilleurs résultats.

D'ailleurs, si, de lui même, l'élève essayait le coup de langue sur plusieurs notes de l'accord parfait, ce ne serait pas un mal.

Le son doit toujours être attaqué et fortement prononcé sur chacune des notes des exercices suivans. Voilà pourquoi ces notes sont accompagnées du signe > dont on connaît la signification, et qui exprime beaucoup mieux que tous les mots et monosyllabes possibles, l'effet du son qui frappe subitement l'organe auditif et dont la force diminue graduellement, avec le volume d'air qui l'avait produit.

Lorsque les notes sont d'une valeur moindre que celles de la première page la *prononciation* du son est encore la même proportionnellement à leur durée; l'action de la langue est seulement plus précipitée.

Le mouvement de ces exercices est toujours modéré dans le commencement, et ne s'accélère que peu à peu, à mesure que l'on acquiert plus de sureté sur chacun d'eux.

On se rappellera ce que nous avons dit, relativement à la respiration, Art. 12, et l'on en fera usage dans toutes les leçons: quelque modéré que soit le mouvement, il ne faut pas respirer après chaque note, mais, au contraire, en faire entendre plusieurs et autant qu'on le pourra avec le même volume d'air qu'on aura aspiré; sans toutefois attendre qu'on l'ait épuisé entièrement: les sons auxquels on ne donne pas une portion d'air convenable, ne peuvent avoir qu'une mauvaise qualité, ou au moins peu de timbre.

Il ne faut pas non plus aspirer une trop grande quantité d'air à la fois, ce qui suffoque, et oblige bientôt à le laisser échapper avec plus d'abondance que si la respiration eût été modérée; on sent aussi que ne pouvant maîtriser à son gré un trop grand volume d'air, les sons doivent être disproportionnés dans leur force respective.

Il est inutile de dire que nous supposons, dans celui qui se voue à l'étude du Cor, une oreille sensible et suffisamment exercée dans les rapports des sons entr'eux; le sentiment exact de la mesure, et l'habitude de diviser et subdiviser toutes les valeurs de notes quelconques qui se rencontrent dans la mélodie.

Sans ces qualités et connaissances, qui ne s'acquièrent que par l'étude [illegible] avec un excellent maître l'élève ne fera aucun progrès sur le Cor: cet instrument dé-

pourvu de trous, de clefs, de positions marquées, rend toujours les sons tels que l'exécutant les a conçus; c'est à dire, justes ou faux, selon que le jugement de son oreille le sert bien ou mal.

Quoique les signes placés sur les sons factices, et qui indiquent les divers mouvemens de la main pour leur exécution, soient déterminés avec toute l'exactitude possible, ils doivent néanmoins être soumis au jugement de l'oreille:

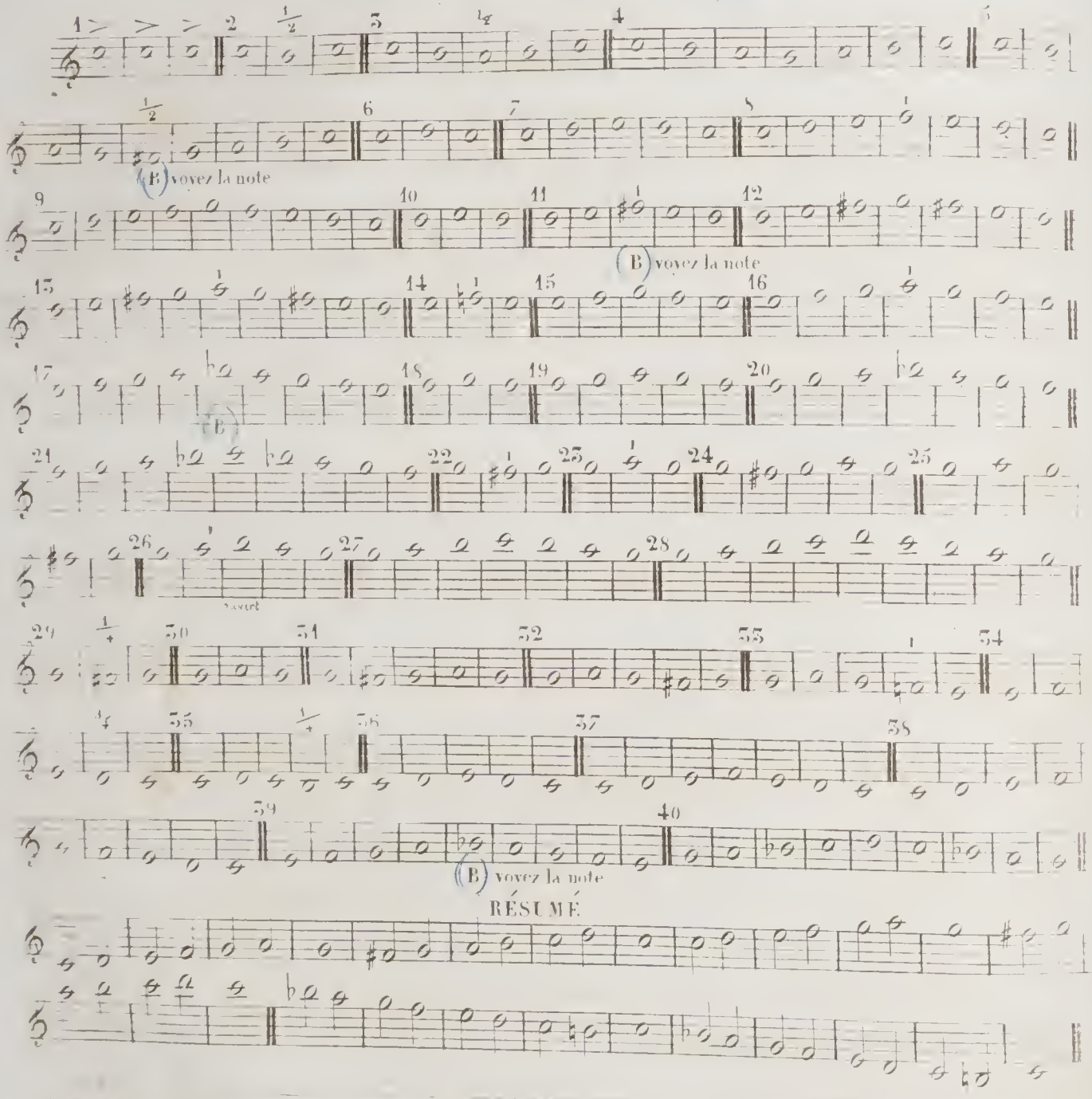
Une main trop forte ou trop petite, un pavillon plus ou moins grand, le ton sur lequel on joue, la gamme dans laquelle la musique est composée, forcent quelquefois à modifier ces signes les uns par les autres. Il faut donc que l'exécutant soit doué d'une oreille bien délicate et d'un jugement bien sain, pour déterminer, avec précision, le juste dégré d'élévation ou d'abaissement d'un son quelconque, par rapport à un autre son donné.

Les exercices de la première page n'ont reçu ni mesure ni mouvement déterminés l'une pouvant devenir plus brève, l'autre plus accélérée, à mesure que l'élève gagne quelqu'assurance sous le rapport de la justesse et de l'égalité des sons; en quoi, sortant d'une série de notes difficiles d'exécution, il entre dans une autre qui n'exige pas de lui une attention trop soutenue. C'est alors qu'il peut s'épargner une fatigue inutile, en pressant insensiblement le mouvement, jusqu'à ce qu'une nouvelle série de notes lui présente quelque difficulté d'exécution, comme un grand resserrement ou un grand relachement de lèvres; des sons factices qui résistent nécessairement à des moyens d'exécution encore imparfaits; ou des sons naturels qui vacillent parcequ'ils sont infirmes, pour ainsi dire, jusqu'à ce qu'on ait gagné, par le travail, l'habitude de les poser avec sureté.

Généralement il ne doit y avoir, dans tous ces exercices, que deux nuances principales, celle du *Foible* au *Fort*, dans la progression ascendante; et celle du *Fort* au *Foible* dans la progression descendante. Quelques exercices exigeaient des explications ou des instructions particulières, et qui devaient être rapprochées des exemples autant que possible: cependant ces exercices devant être en regard, puisqu'ils sont les mêmes (quant au dessus) pour le Cor-alto et pour le Cor-basse, il eût été au moins inutile de les écrire à l'un et à l'autre. Ils sont donc placés au bas des pages et en forme de notes auxquelles on renvoie, au moyen *D*[illegible]

1re LEÇON.

Sur la formation du Son, et sur les mouvemens de la main du pavillon pour les notes factices. Voyez la Note (A)



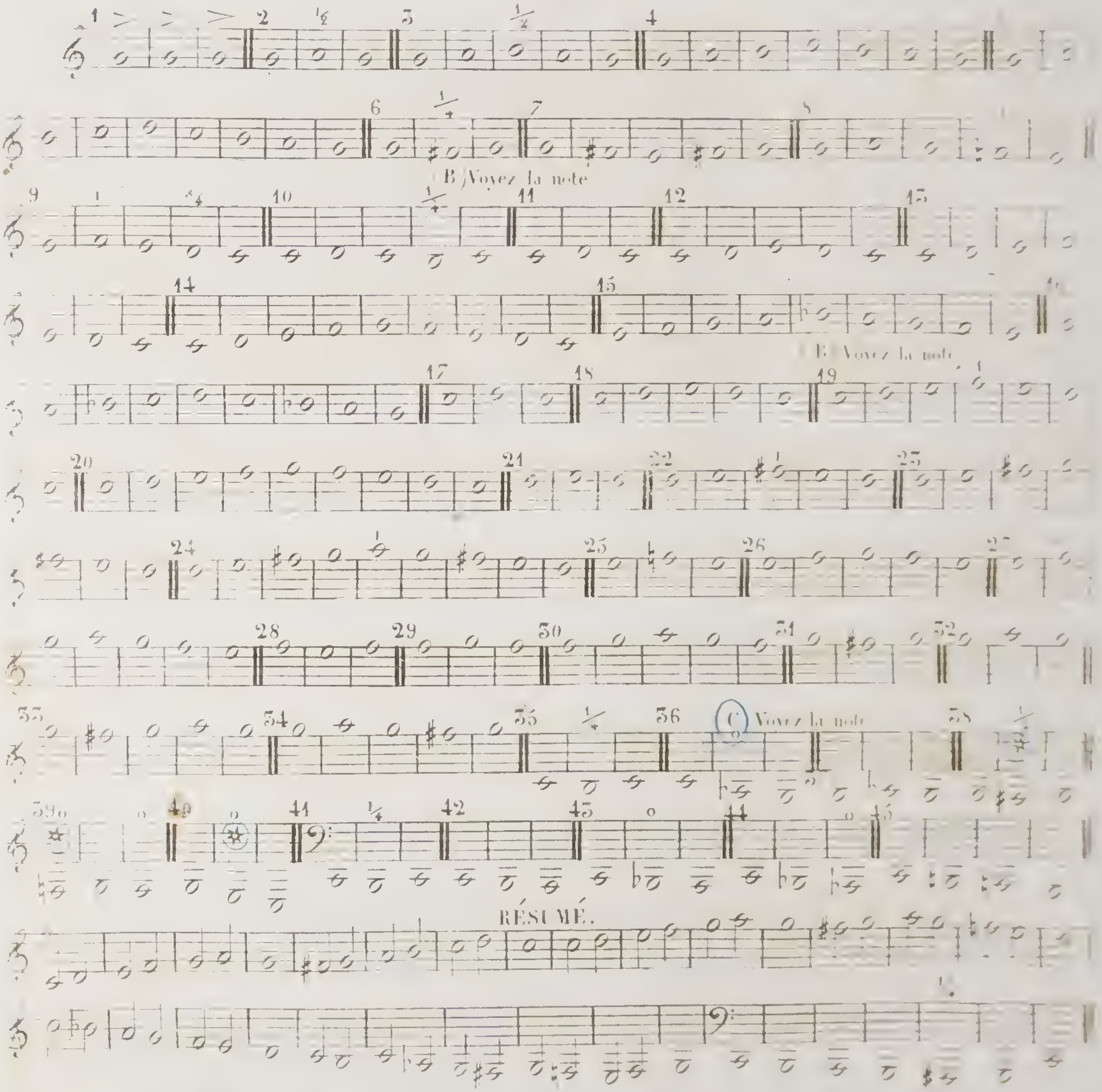
(A) Le N° 1, aux deux genres, sert à essayer le *Coup de langue*; c'est-à-dire le mouvement rétrograde et précipité de cet organe, dans la formation du son.

Dans les numéros suivans, où les sons factices sont mêlés aux sons naturels, on joint la modification des mouvemens de la main du pavillon à celle de la pression de l'embouchure sur les lèvres, ou du relâchement et du resserrement graduel de ces organes, et au coup de langue qui est, pour chaque numéro de cette première leçon, comme pour le N° 1.

(B) Le *Fa* ♯ et le *Sol* n'entrent pas dans la gamme majeure du premier degré; mais d'abord, ces notes se rencontrent fréquemment dans la musique de Cor, même dans le simple accompagnement; ensuite on évitoit, par leur moyen, les fausses relations, la difficulté que le *Fa* ♯ sur la cinquième ligne de la portée, présente aux commençans, nous prescrivant de l'

1.re LEÇON.

Sur la formation du Son et sur les mouvemens de la main du pavillon pour les notes factices. Voyez la Note (A)



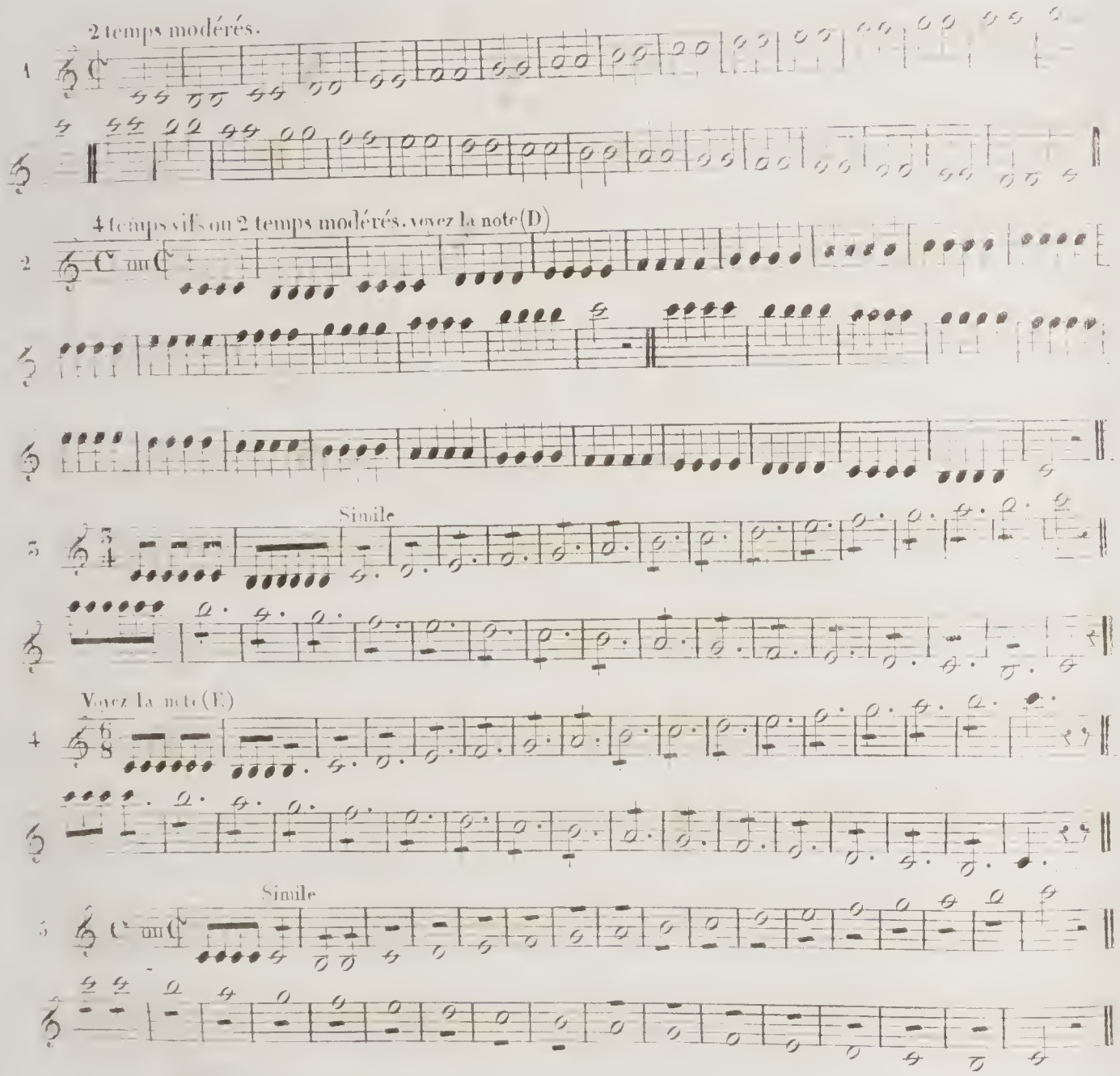
arrêter un peu sur cette note, ainsi que sur le *La* au-dessus de la portée, également difficile, sous le rapport de [illegible]

(C) Le fréquent emploi des sons de cet exercice, au Cor Basse, et la nécessité de s'y habituer de bonne heure, m'a fait [illegible] sur les intervalles. D'ailleurs, il était impossible de former ici une nouvelle gamme, à cause des [illegible] cette partie de l'instrument, par l'absence du *La ♮* et du *Ré*.

☆ Le *Fa ♯*, le *Fa ♮* et le *Mi ♮* audessous de la portée, se font à pavillon très ouvert, lorsque le mouvement [illegible] permet à l'exécutant de poser ces sons assez difficiles, principalement les deux derniers, [illegible] pour le 1.er aux trois quarts pour le 2.e et tout-à-fait pour le dernier.

2e LEÇON.

Pour exercer la langue sur des notes de valeurs égales, repetées plusieurs fois au même dégré.

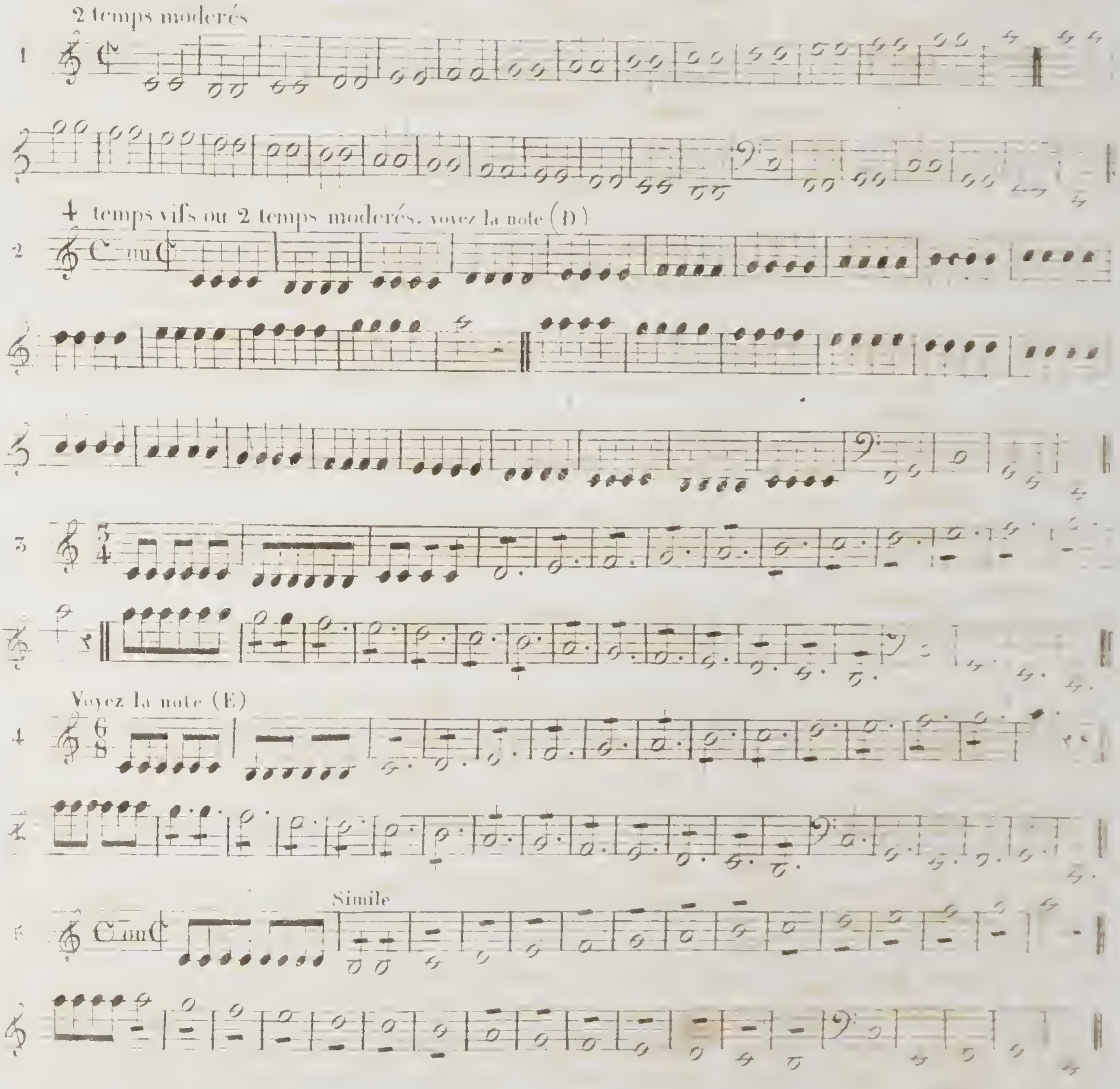


(D) A mesure que le mouvement est plus accéléré, ou que la valeur des notes diminuant, leur nombre augmente dans une même mesure, il est évident que les coups de langue sont plus fréquens. Ils ont aussi plus de vivacité et de sécheresse.

(E) Quoique les mesures à $\frac{3}{4}$ et à $\frac{6}{8}$ paraissent être composées d'un nombre de notes égales en valeur, comme elles le sont en effet. La difference de rhythme qui existe entre ces deux mesures en met une aussi dans l'éxecution, ou dans la manière de scander les notes. Il est donc important de s'éxercer dans l'une et dans l'autre de ces mesures sur les traits qui leur ont été rendus

2e LEÇON.

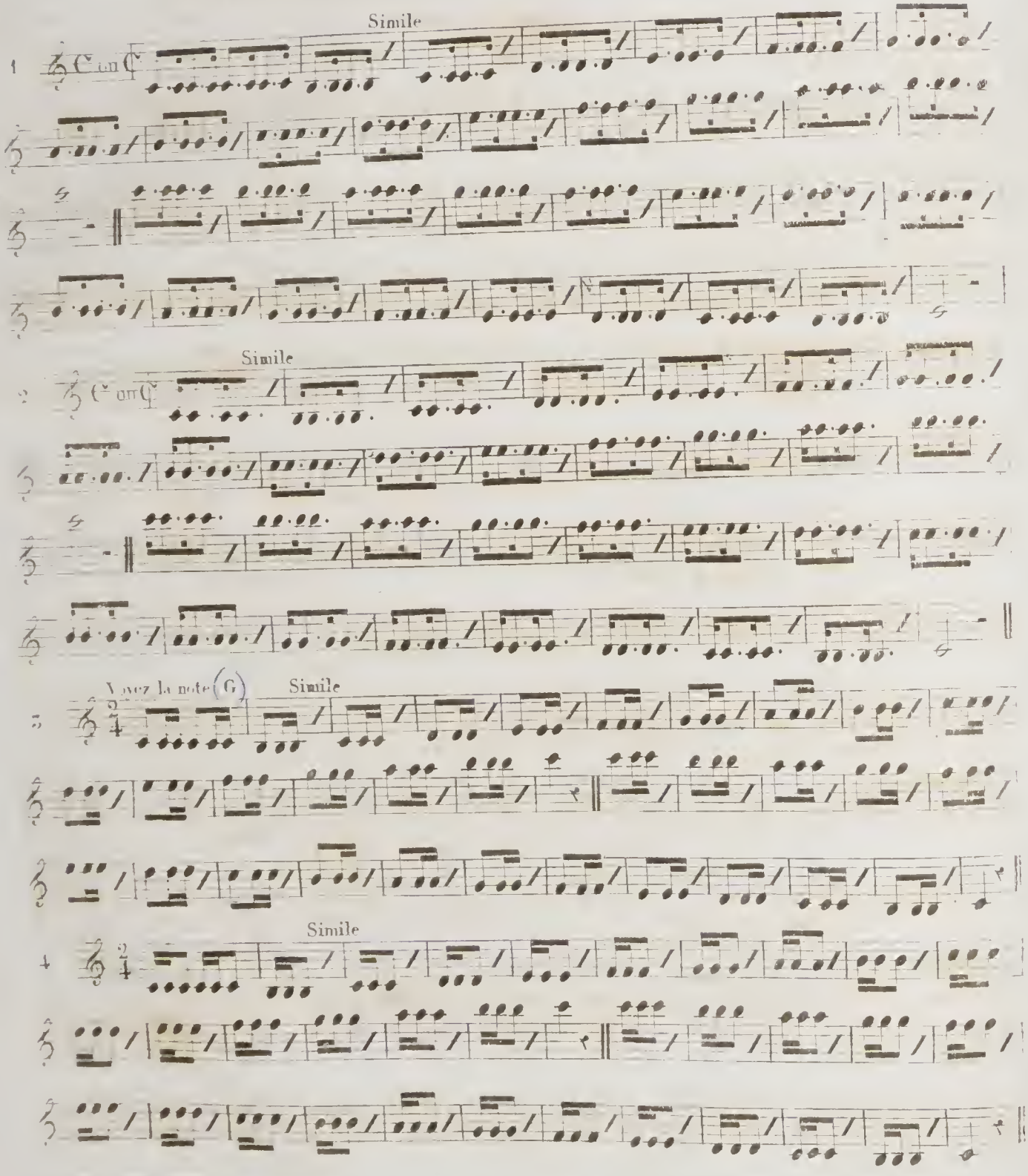
Pour exercer la langue sur des notes de valeurs égales, répetées plusieurs fois au même dégré.



connus. On verra même, à l'Article qui traite des articulations, que le choix de celles-ci est souvent déterminé par [illegible] que telle articulation rend un trait facile, gracieux, caracterisé; que telle autre au contraire, le rend difficile, [illegible] C'est que dans le premier cas, l'articulation s'accorde avec le rhythme de la mesure, et que, dans le second, elle [illegible] détruit ce rhythme. Il ne faut pourtant pas marquer avec affectation les trois temps de la mesure à $\frac{3}{4}$ et les deux temps [illegible] $\frac{6}{8}$, puisqu'on pourrait, par là, détruire l'égalité des sons dans leur force et dans leur durée; mais [illegible] fera suffisamment sentir à l'auditeur.

3e LEÇON.

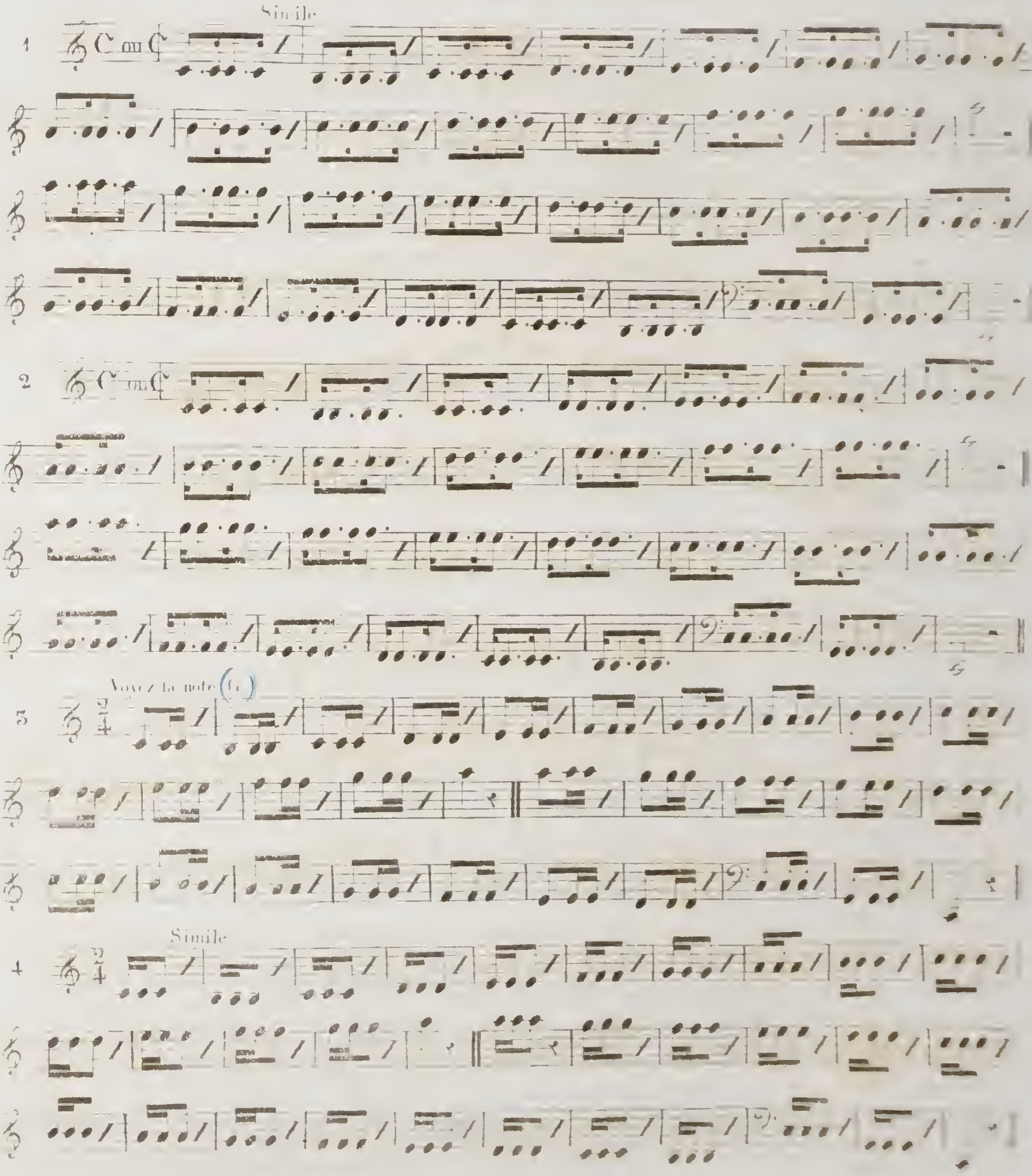
Pour éxercer la langue sur des notes de valeurs inégales. Voyez la note (F)



(F) Dans les N.os 1 et 2, on doit soutenir le son, afin de conserver à la croche pointée sa valeur exacte; autrement, on paraît remplacer les deux notes par un silence qui n'existe pas.

5e LEÇON

Pour éxercer la langue sur des notes de valeurs inégales. Voyez la note [illegible]



(G) Pour mettre plus de légèreté dans cet exercice, on frappe la croche très [illegible] comme si [illegible] croche, suivie d'un quart de soupir et l'on précipite les deux autres notes sur la croche qui [illegible]

4 LEÇON.

Gamme présentée sous différens aspects.

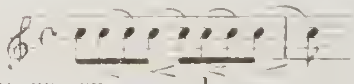
(H) Les exercices suivans renferment des syncopes pour l'exécution desquelles il est bon d'observer ce qui suit: dans tous les mouvemens, et quelle que soit la nuance affectée à la note syncopée, il faut toujours l'attaquer avec plus de franchise ou d'energie que les autres notes; mais le son une fois *Frappé* doit s'eteindre, et ne pas produire un *Sforzato* déplacé sur la seconde partie de la syncope, ce qui fait présumer deux notes où il n'y en a qu'une. Cette manière n'est employée que par des écoliers qui, n'ayant pas tout l'aplomb que donne le travail et l'habitude, subdivisent les différens temps de la mesure, afin de mettre plus d'exactitude dans le partage des valeurs. (1)

Ce moyen, dont nous signalons l'abus, est pourtant commandé, en quelque façon, dans un cas particulier, celui où

(1) C'est encore par les mêmes raisons, que la plupart des commençans ont le défaut de marquer les diff[illegible] temps

4e LEÇON

Gamme présentée sous différens aspects.

La syncope est écrite ainsi:  On voit qu'au lieu de noires, le compositeur a mis deux croches, et de plus, qu'il a mis une nuance au dessous, ce qui indique une intention particulière à laquelle on doit se conformer.

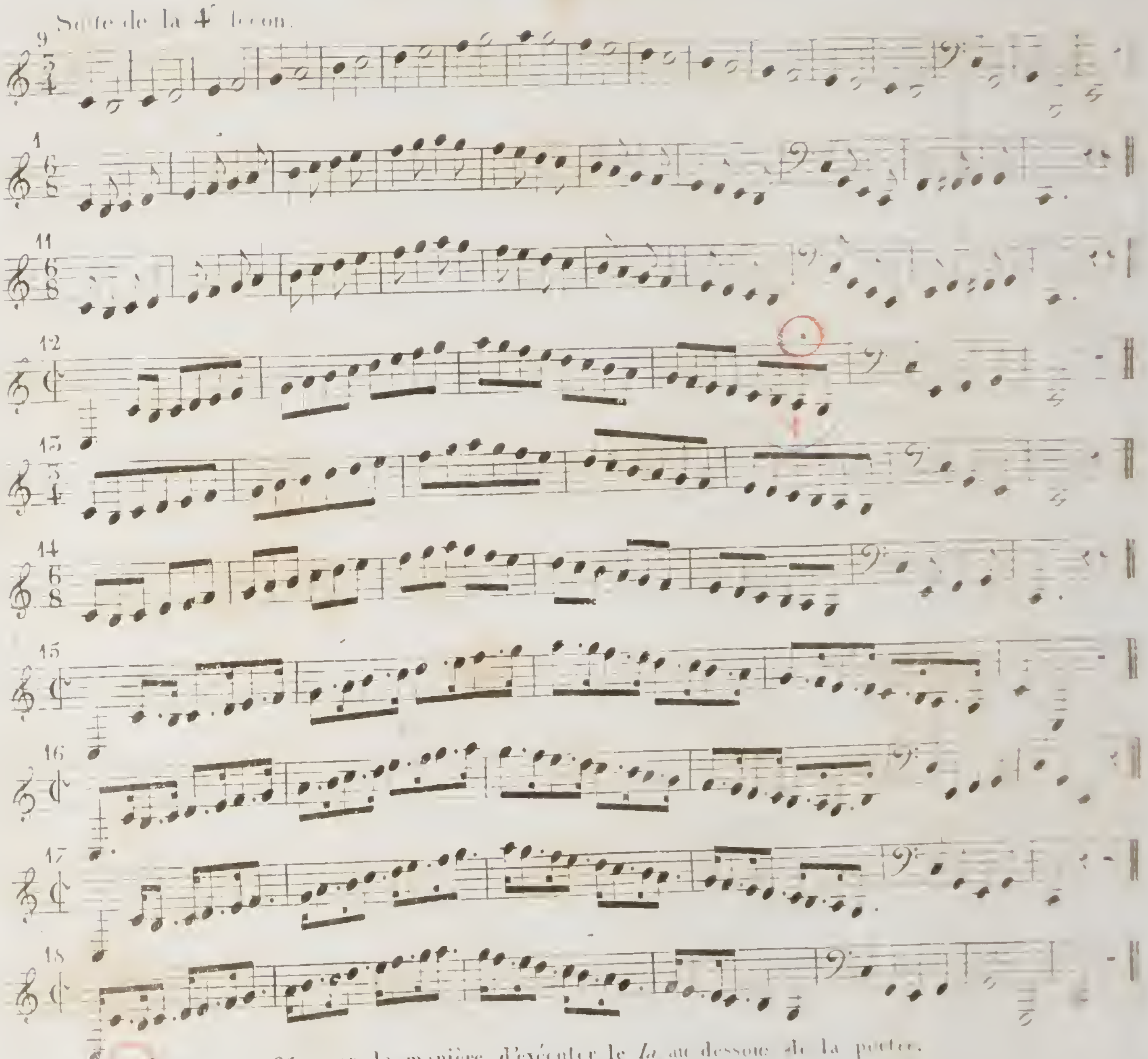
de la mesure avec le pied, et quelquefois par un balancement de tout le corps, ils annoncent par là qu'ils n'ont pas encore le sentiment de la mesure, qui ne doit être que dans l'oreille où elle se divise et se subdivise par une opération purement intellectuelle et mentale. Tout mouvement ostensible, non seulement peut nuire à la sûreté de l'exécution, mais aussi il décèle, dans l'exécutant, un manque d'habitude, ou un défaut contracté en cultivant une faculté essentielle à l'exercice de l'art musical.

Suite de la 4e leçon.

RÉSUMÉ des Gammes, à 2 parties; c'est-à-dire, pour COR ALTO et COR-BASSE

Dans les écoles publiques de musique où l'on doit, autant que possible, partager l'étude des deux genres du Cor entre un nombre égal d'individus, il est bon qu'ils soient réunis deux par deux, puisqu'ils doivent l'être aussi dans les orchestres; et de les accoutumer de bonne heure à se donner une attention mutuelle dans l'exécution à deux parties. Connaissant, par ce moyen, leur manière, leurs défauts, ou leurs qualités réciproques, ils se prêtent secours, s'habituent les uns aux autres, et offrent bientôt à l'oreille, soit dans le *Duo*, soit dans le *Trio*, le *Quatuor*, &c. cet ensemble si désirable, et qui fait le plus grand charme des morceaux concertans.

C'est pourquoi nous avons placé à la fin de plusieurs leçons, des exemples mélodiques à deux parties, qui ont rapport à ces leçons. Ils diminueront l'ennui que pourraient causer aux élèves des exercices



* Voyez page 65, pour la manière d'exécuter le *La* au dessous de la portée.

ces trop prolongés, dont pourtant, ils sont une sorte de résumé.

Autrefois, un premier Cor ne voyageait guères sans un second Cor, et réciproquement: dans les concerts qu'ils donnaient, chacun d'eux exécutait d'abord un *Solo* de son genre, puis ils se réunissaient dans un *Duo* concertant qui était souvent le morceau le plus agréable au public. Tout le charme de leur exécution venait de l'habitude d'étudier, de régler ensemble les nuances, les articulations, l'expression. On se rappelle encore les succès en ce genre, de Tuerschmidt et Palsa, de Punto et de Lebrun, des frères Petrides et, plus récemment, des frères Gugel, avant que la mort ait ravi aux arts [illegible] Tomille le plus jeune des deux.

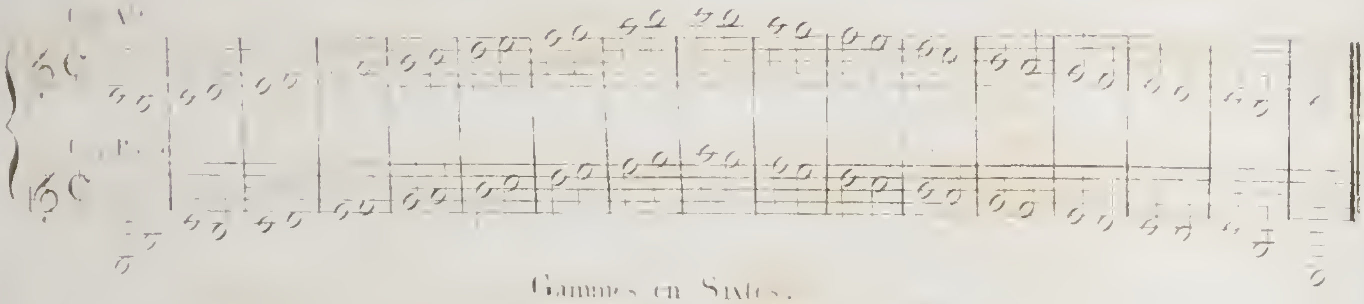
Ce que nous venons de dire de deux instrumens de même nature, s'applique également aux [illegible]

sons de nature différente et réunis en plus grand nombre: quand, dans ces sortes de réunions, il y a des artistes d'un talent inférieur, on peut s'en appercevoir dans quelques détails, mais rarement dans l'ensemble.

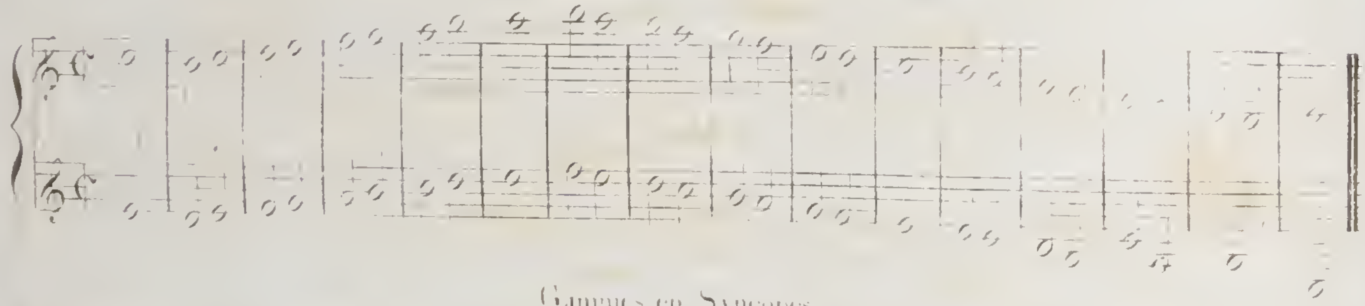
COR ALTO et COR-BASSE.

5.e LEÇON.

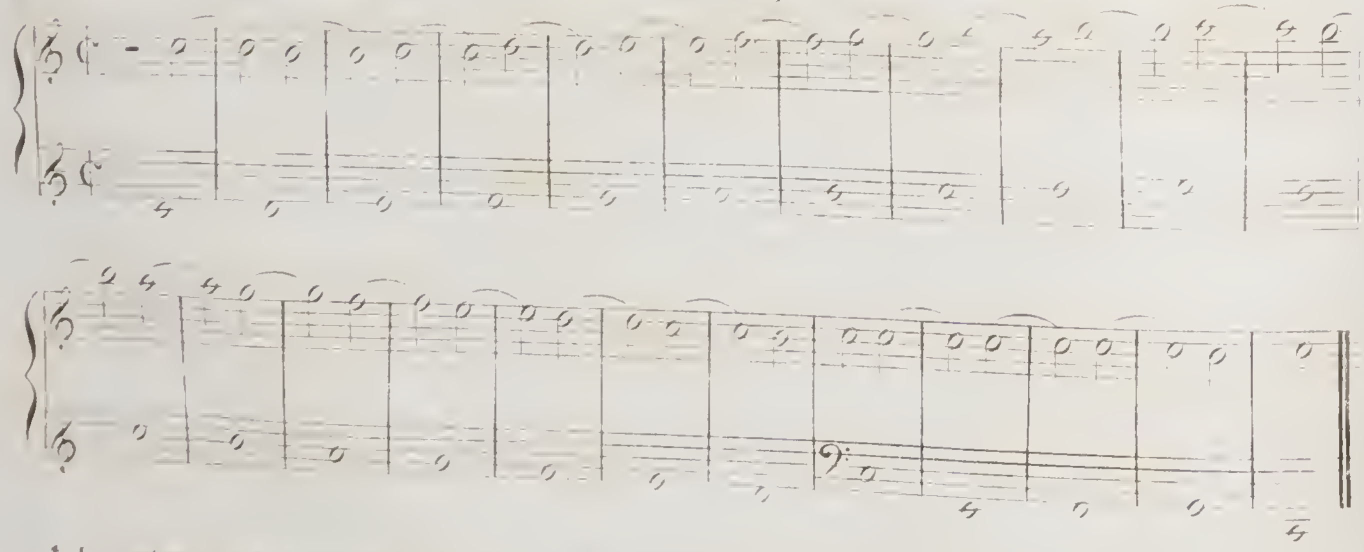
Gammes en Tierces. *



Gammes en Sixtes.

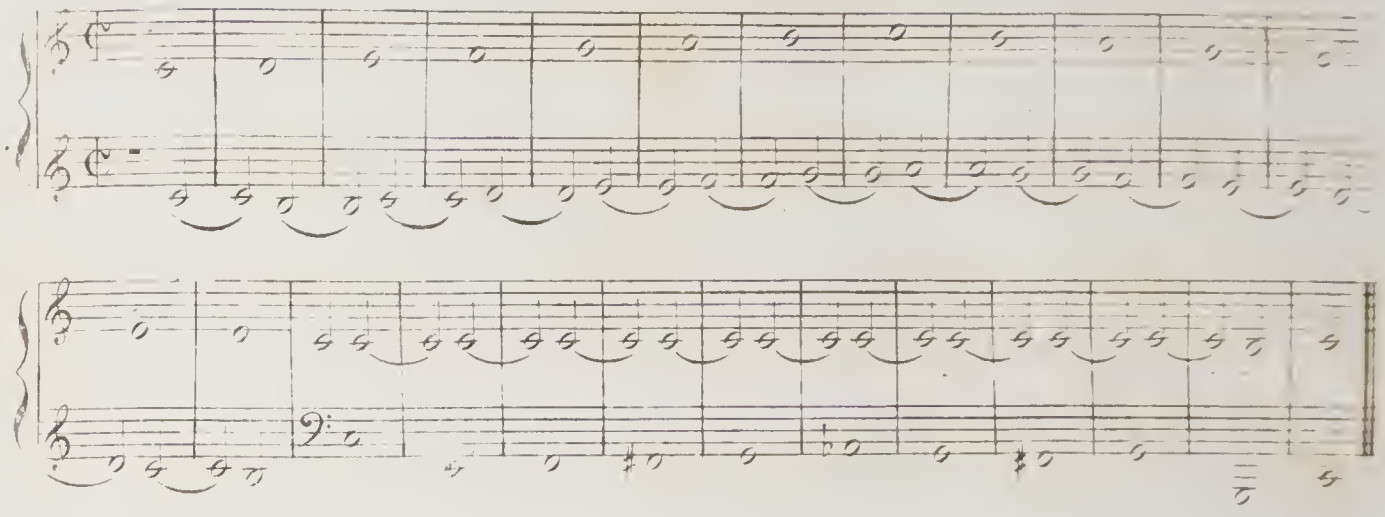


Gammes en Syncopes.

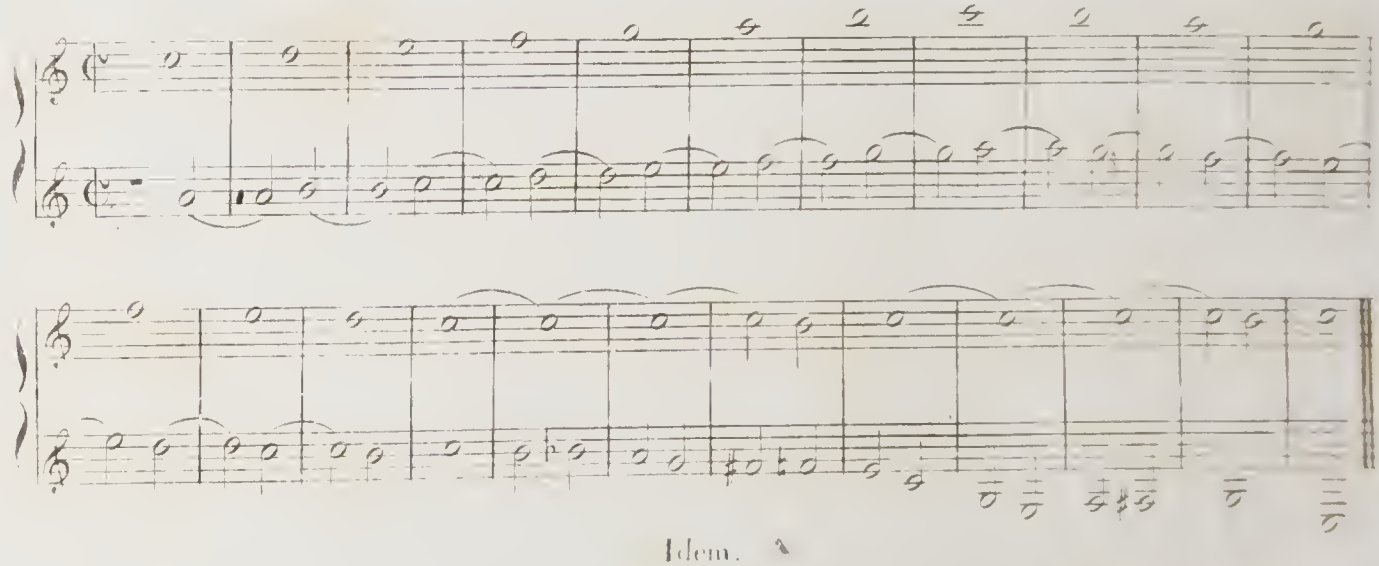


* Le professeur doit s'attacher ici, et principalement, à ce que les élèves mettent la plus grande justesse entre les différens intervalles que ces gammes présentent.

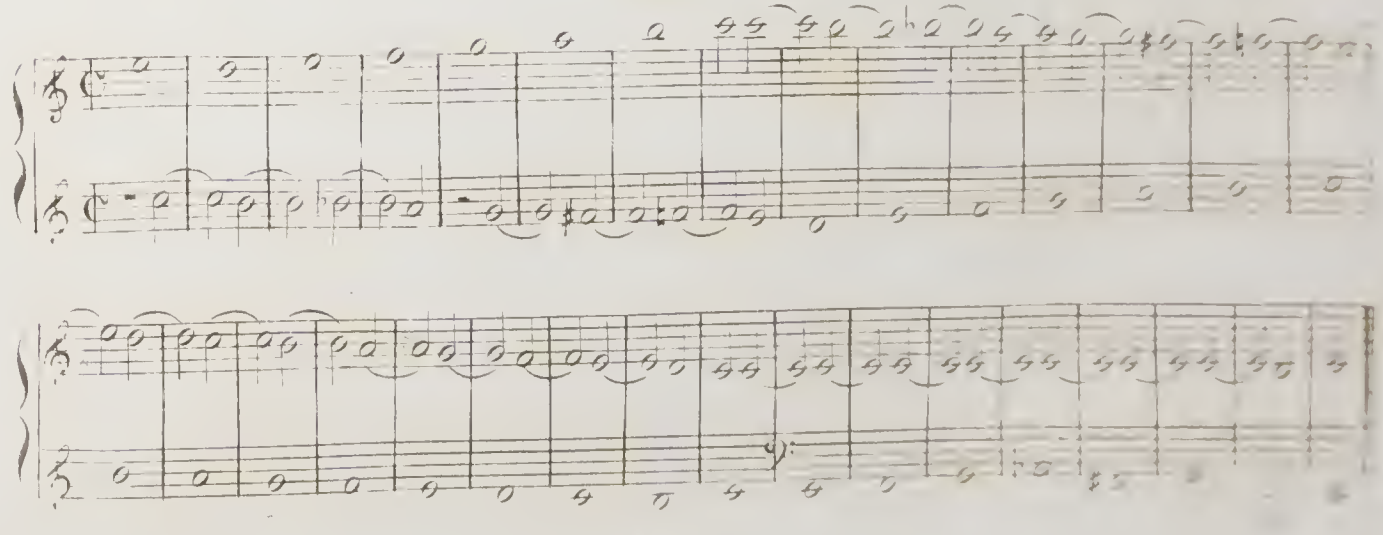
Gammes en Syncopes.



Idem.

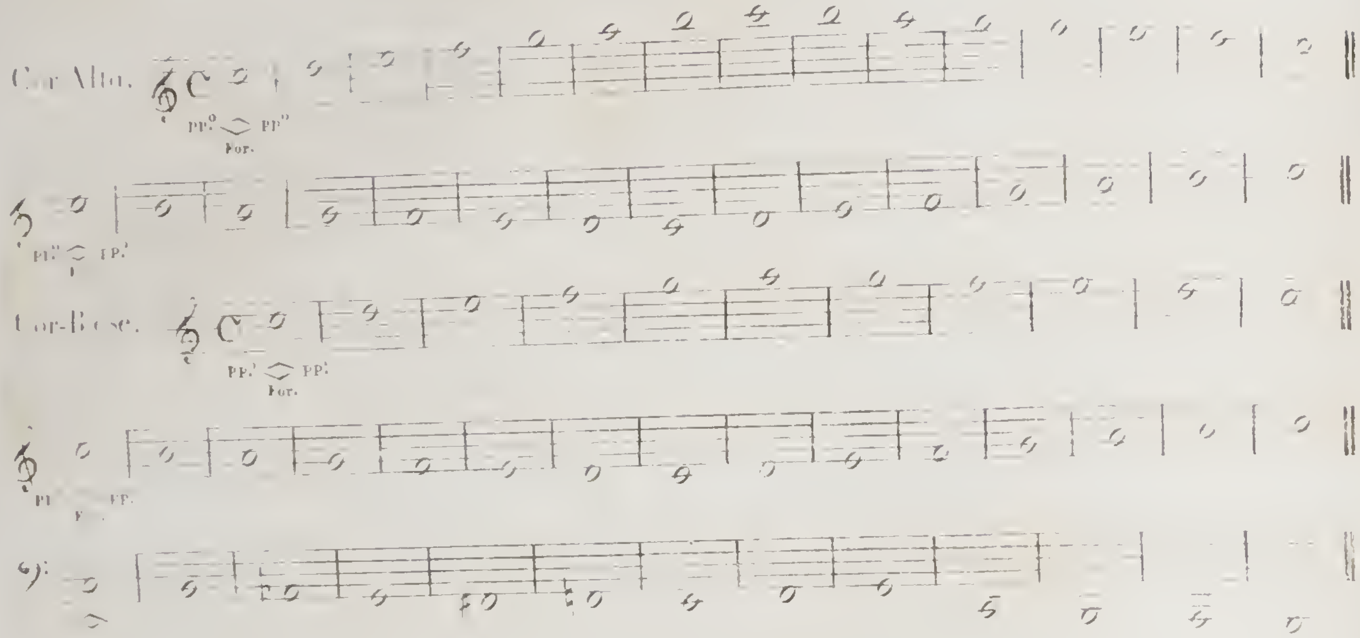


Idem.



6e LEÇON.

Sur les Sons Filés. Voyez la Note (J)



ARTICLE 17.

Des Intervalles, et du Trille sur la seconde note de la gamme majeure du 1er Dégré.

Du Trille.

Le Trille, improprement appelé *Cadence*, parcequ'il se fait sur le repos ou la cadence mélodique et harmonique d'un morceau ou d'une période, est cet agrément par lequel deux notes, à un dégré de distance, sont battues alternativement, dans une vitesse proportionnée au mouvement et au caractère du morceau.

Comme cet agrément est aussi long à acquérir que difficile à perfectionner, on doit s'y exercer de bonne heure; c'est aussi pourquoi nous anticipons ici sur l'article des *Agrémens de la Musique*.

Tous les sons du Cor ne sont pas propres à rendre le *Trille* avec un égal succès, même ceux de la 3me octave de l'étendue générale de l'instrument, les seuls sur lesquels il puisse se faire. Selon le dégré de cette gamme, le Trille peut présenter deux sons factices, ou un seul, suivi d'un son naturel, et réciproquement; ou enfin deux sons naturels. On voit déjà que ces derniers donneront

(J) Dans l'étude des sons filés, la note doit être attaquée avec beaucoup de douceur, ou simplement émise avec le souffle, sans la participation de la langue qui se retirera avant l'émission du son; l'un et l'autre moyen sera employé sur toutes ces notes. La durée de chacune doit être partagée également par la modification de la nuance qui lui est affectée et ce partage est indiqué par le *Forte*, ou le milieu de la losange couchée. En augmentant ou diminuant par gradation la force du son, l'on ne doit faire sentir aucune secousse ni ondulation. Enfin l'on doit observer sur toutes les notes de cet exercice, la nuance indiquée sur la première.

plus d'avantages: 1.° ils auront plus de brillant et d'éclat; 2.° le jeu de la main n'en gênera pas l'exécution; 3.° enfin, les chants composés pour le Cor étant, le plus souvent, dans sa gamme majeure Tonique, quelque soit le corps de rechange adapté à l'instrument; le Trille final se trouve placé sur le second dégré, (*le Ré*); et la note qu'on peut nommer d'emprunt, est le *Mi*; l'une et l'autre placées de la quatrième à la cinquième ligne de la portée.

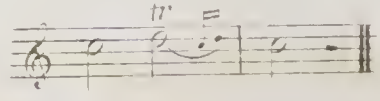
C'est donc avec ces deux sons que l'on doit, de préférence, étudier le Trille. On pourra remarquer aussi, que la Tonique (*Ut*,) qui entre dans la terminaison du Trille, et quelquefois dans sa préparation, est encore un son naturel.

Il ne faut pas se hâter de donner de la vitesse au Trille, car on pourrait tomber dans le défaut de ceux qui le *chevrottent*. Il ne faut pas non plus qu'il soit trop lent, ce qui lui ôterait son effet.

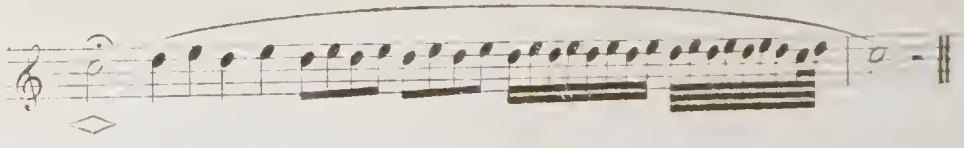
Le véritable caractère du Trille, sa vélocité graduée et son perfectionnement, sont les fruits du travail et du tems. Le Trille, présenté à la fin de chacun des exercices suivans sur les intervalles, et comme cadence finale, sera toujours sur un son filé, surmonté d'un point d'orgue, pour avertir l'étudiant qu'il doit donner à cet agrément toute l'étendue, tous les dégrés de force et de douceur que ses moyens physiques lui permettent.

Il doit pareillement faire l'emploi des diverses préparations et terminaisons indiquées dans les exemples suivans (1)

✲ Indication du Trille.



Exécution

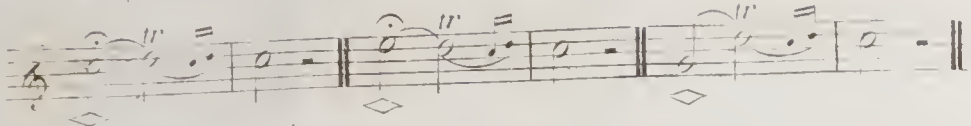


Il peut être précédé de la *Messa di Voce*, mise de voix, ou émission de la voix, suivant l'expression italienne, que nous traduirons ici par *Mise De Son*.

(1) Pour se rendre tout à fait maître des différens dégrés de vitesse et de lenteur qu'on peut donner à cet agrément, il serait bon, après avoir accéléré le mouvement en allant du *Piano* au *Forte*, de ralentir ce mouvement en revenant du *Forte* au *Piano*. Cette éxécution n'est pas d'usage; mais comme étude, c'est une difficulté de plus à vaincre. Cependant il faut d'abord chercher à acquérir la celerité, sans oublier, toutefois, l'égalité dans le battement alternatif des deux notes, quelque soit le mouvement qu'on leur donne.

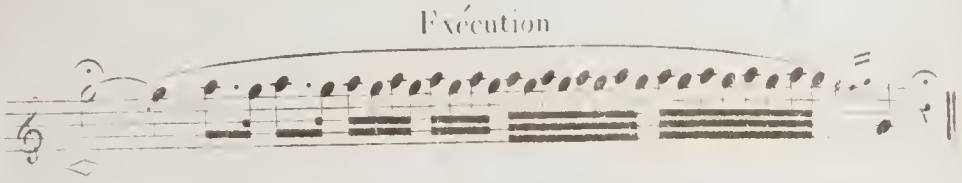
✲ Ces instructions sont tirées en partie, de la méthode de Chant du Conservatoire.

Cette mise de son se fait sur *la Tonique*, *la Médiante* et *la Dominante*

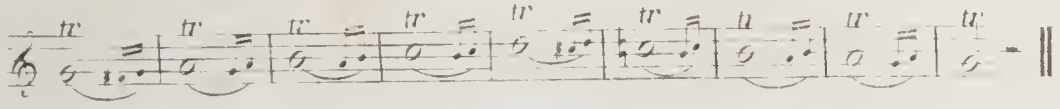
Exemple 

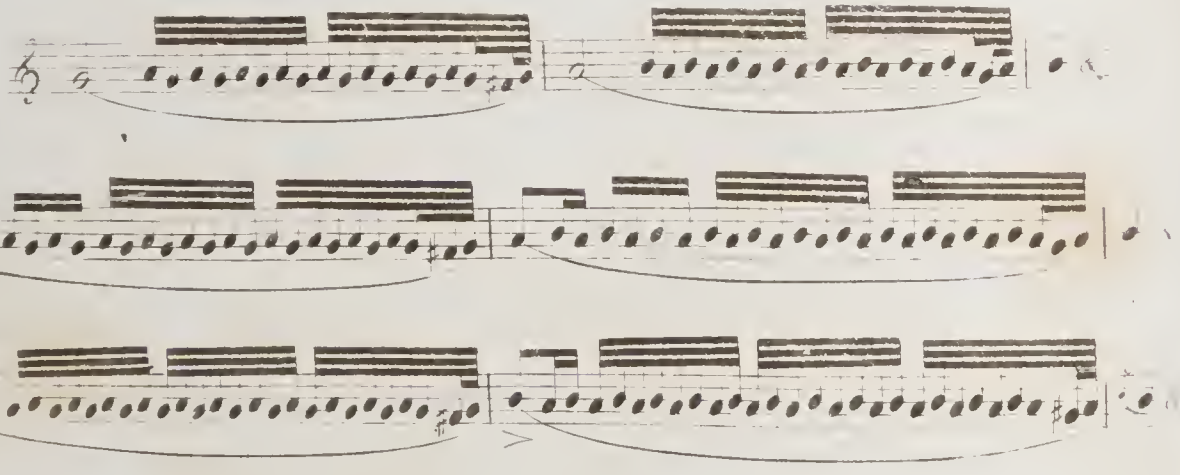
Le Trille qu'on fait dans un point de repos, pratiqué ordinairement sur la Dominante du mode, diffère, quant à l'étendue, du Trille dans un point final:

Indication

Exécution 

Quand le Trille est pratiqué sur chaque son d'une suite de notes ascendantes ou descendantes, on l'indique et on l'exécute ainsi qu'il suit:

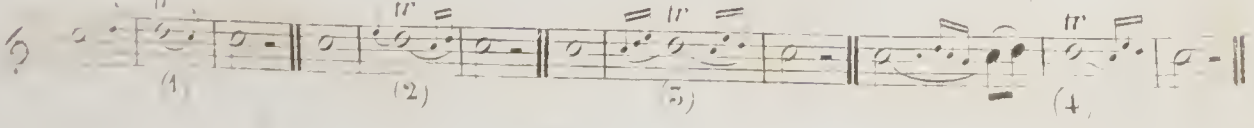
Indication. 

Exécution. 

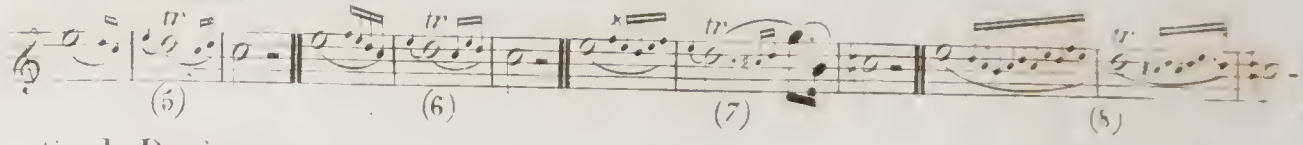
La préparation et la terminaison du Trille sont composées d'une, de deux ou de trois petites notes qui le précèdent ou le suivent, et qui sont liées avec lui; car ici, il n'y a que deux coups de langue d'obligation: le premier sur la note qui porte le Trille, ou sur la première de la préparation; le second sur la note finale, après la terminaison.

Il est de rigueur de n'employer qu'une seule respiration pour le Trille, sa préparation, sa terminaison et sa note finale comprises, même quand le Trille se trouve précédé de la suite de sons.

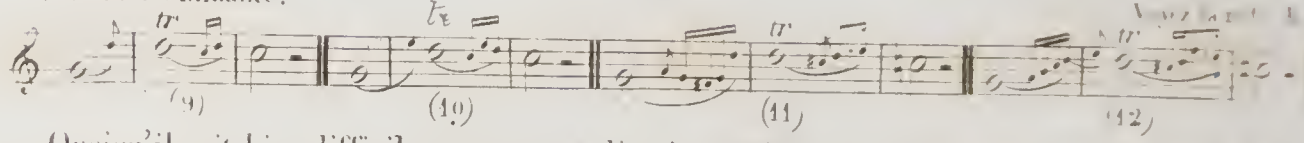
Exemples des préparations et des terminaisons les plus usitées dans l'exécution du Trille.

Sur la Tonique. 

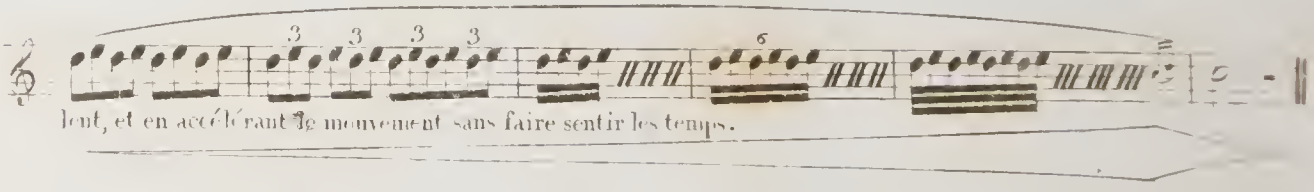
Sur la Médiante.



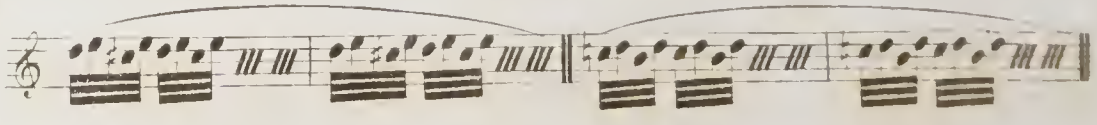
Sur la Dominante.



Quoiqu'il soit bien difficile, pour ne pas dire impossible, de représenter avec des notes de valeurs déterminées, l'accélération graduelle et presqu'insensible du Trille, nous avons cru devoir écrire cet agrément ainsi qu'il suit; mais pour l'étude seulement.

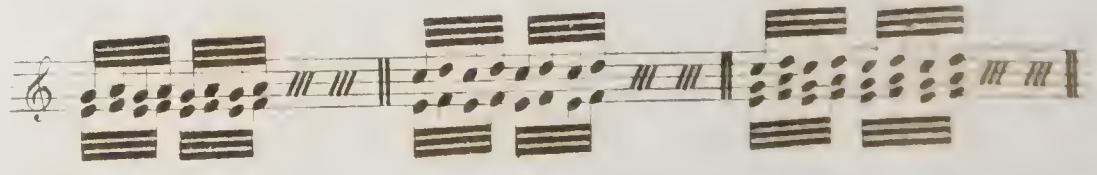


Dans le commencement, la respiration est insuffisante pour donner à cet éxercice, non toute la vitesse qu'il doit avoir, mais toute son étendue; il faut nécessairement s'interrompre, reprendre, quitter de nouveau et reprendre encore; mais chaque fois l'on s'appercevra qu'on a fait un pas de plus, et qu'avec de la patience on surmontera bientôt les difficultés et les dégouts de ce travail. Quelques éxécutans ont cru voir un double Trille dans le passage suivant:



D'autant mieux, que l'on faisait précéder ce trait d'un véritable Trille sur le *Ré* et l'*Ut* ♯ dans le N.° 1, et sur l'*Ut* et le *Si* dans le N.° 2, comme d'une préparation pour arriver au prétendu double Trille qui ne peut se faire que sur les instrumens auxquels on fait rendre plusieurs sons à la fois, puisque le Trille double n'a lieu qu'à la tierce, ou à la sixte, ou à ces deux intervalles à la fois.

Exemple.

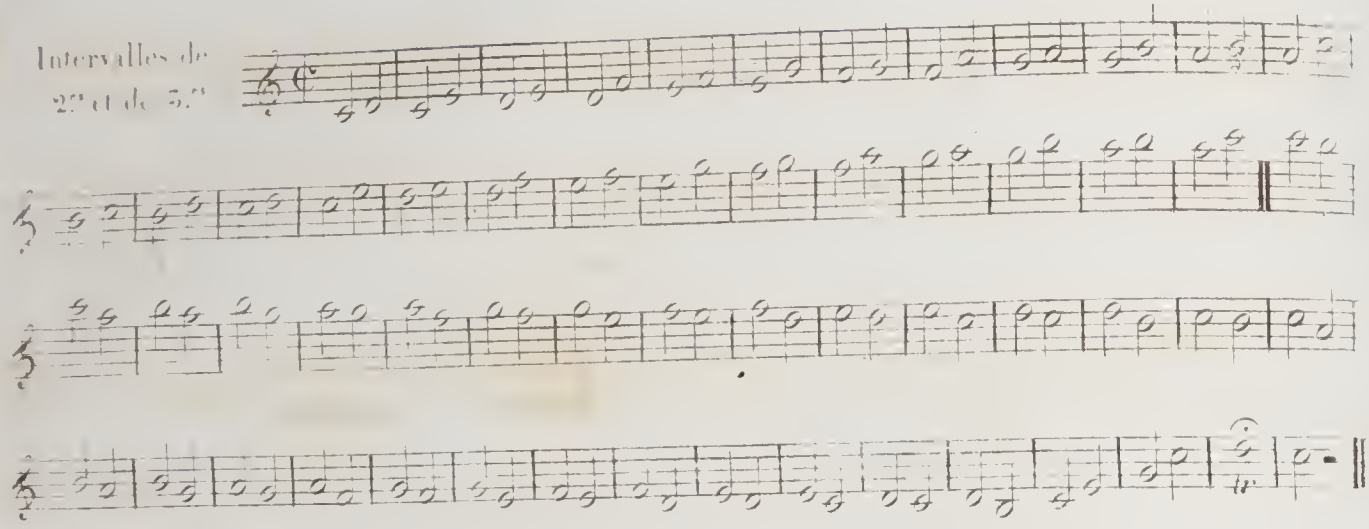


(b) Le N.° 1 convient au genre religieux. Les N.os 2, 3 et 4 présentent les préparations et terminaisons qu'on emploie le plus fréquemment, soit que la Tonique, la Médiante ou la Dominante précèdent le Trille sur le deuxième degré. Les autres numéros ne sont que des variantes des précédens, que l'elève employera lorsqu'il sera plus avancé. Dans les leçons suivantes, sur les intervalles, il ne devra employer que les N.os 2 et 3 après la Tonique précédant le Trille, les N.os 5 et 6 après la Médiante; les N.os 9 et 10 après la Dominante.

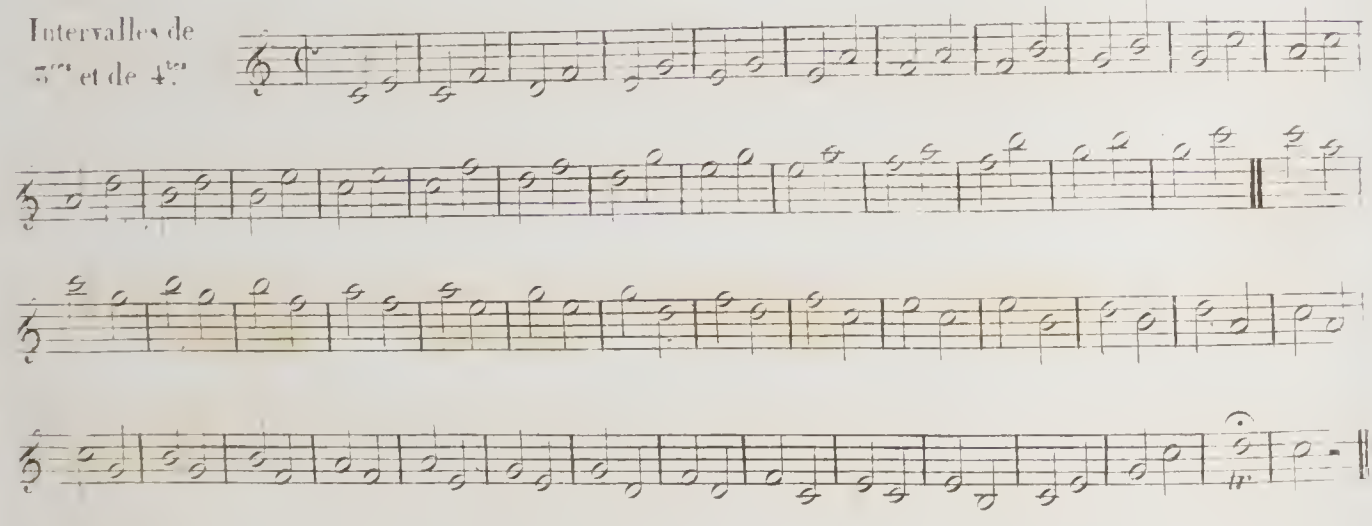
7: LEÇON.

Exercicessur les Intervalles.

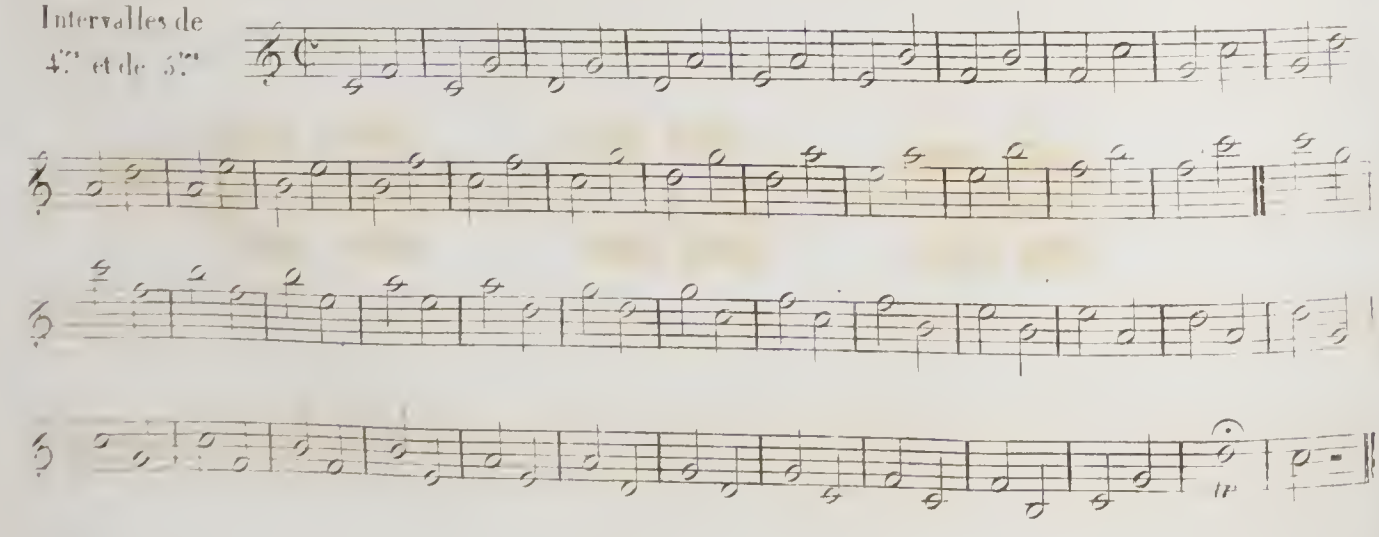
Intervalles de 2.^es et de 3.^es



Intervalles de 3.^es et de 4.^es



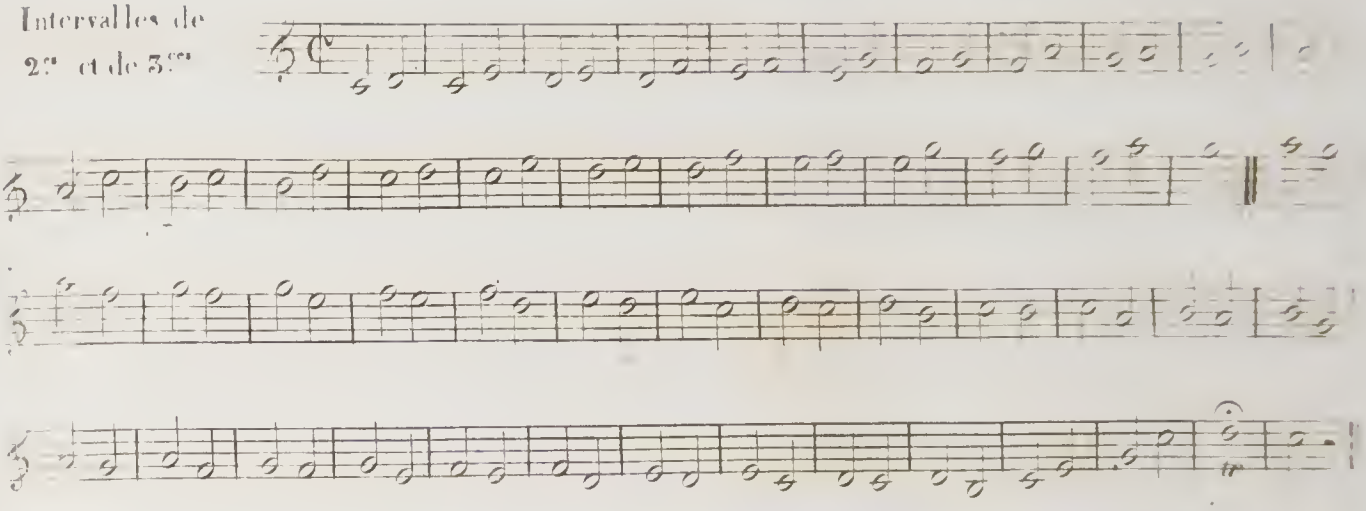
Intervalles de 4.^es et de 5.^es



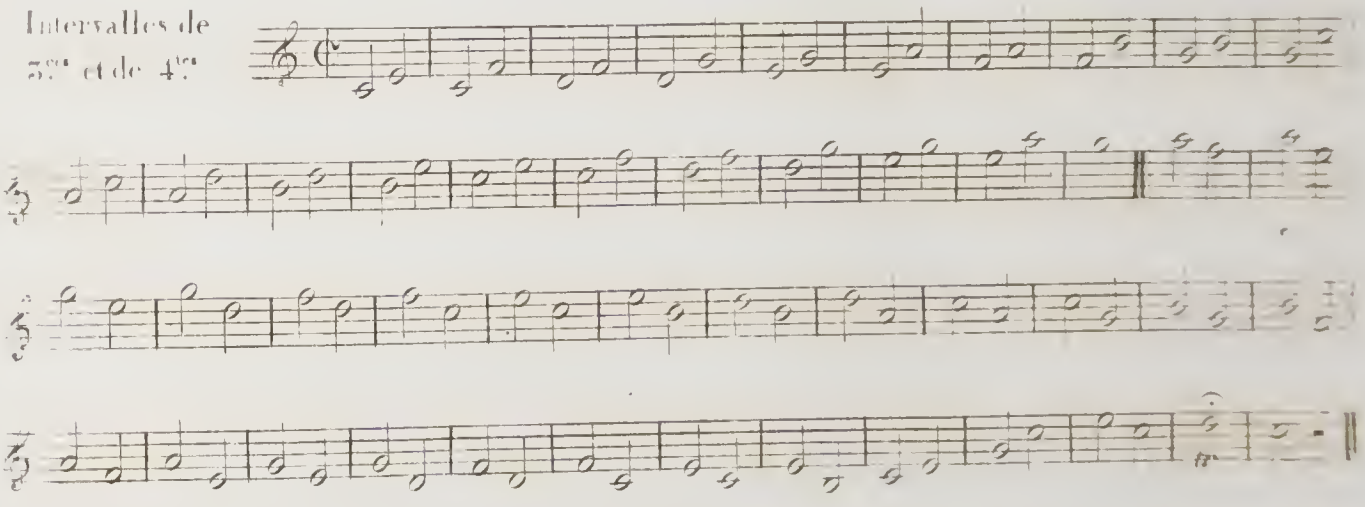
7.e LEÇON.

Exercicessur les Intervalles.

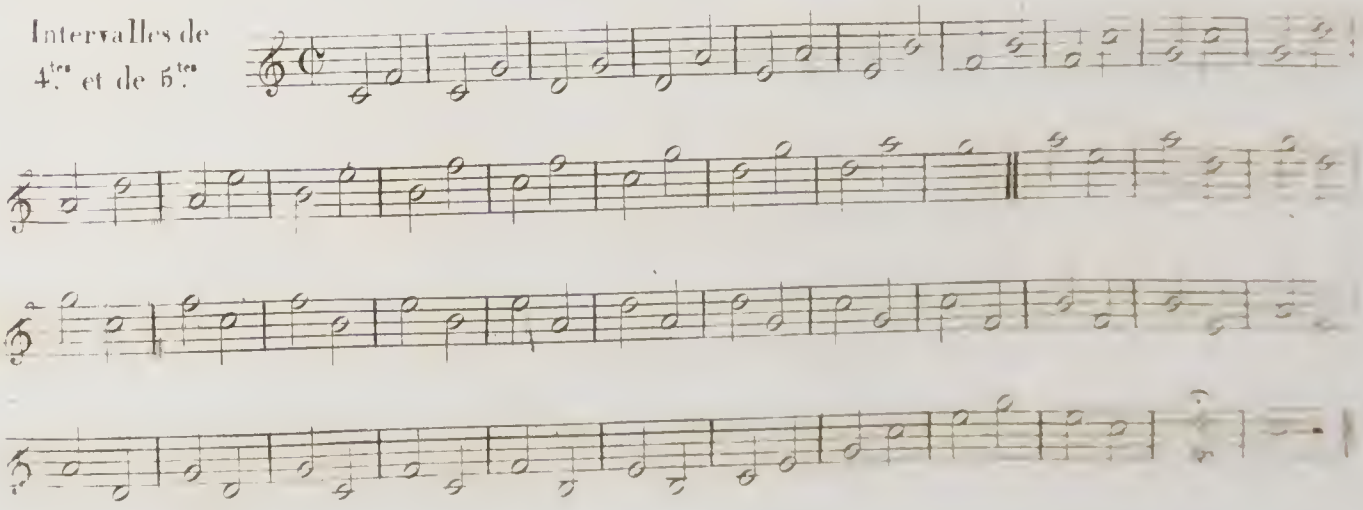
Intervalles de 2.de et de 3.ce



Intervalles de 3.ce et de 4.te

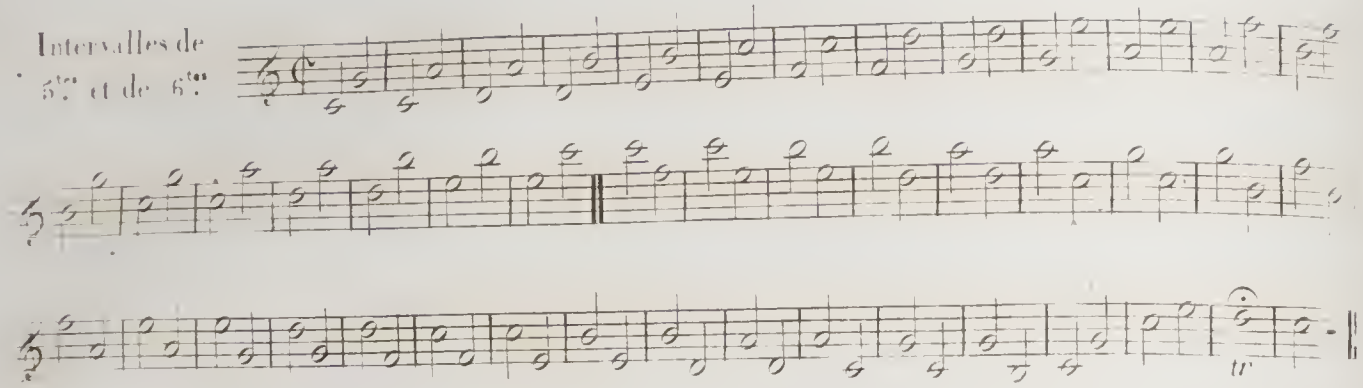


Intervalles de 4.te et de 5.te

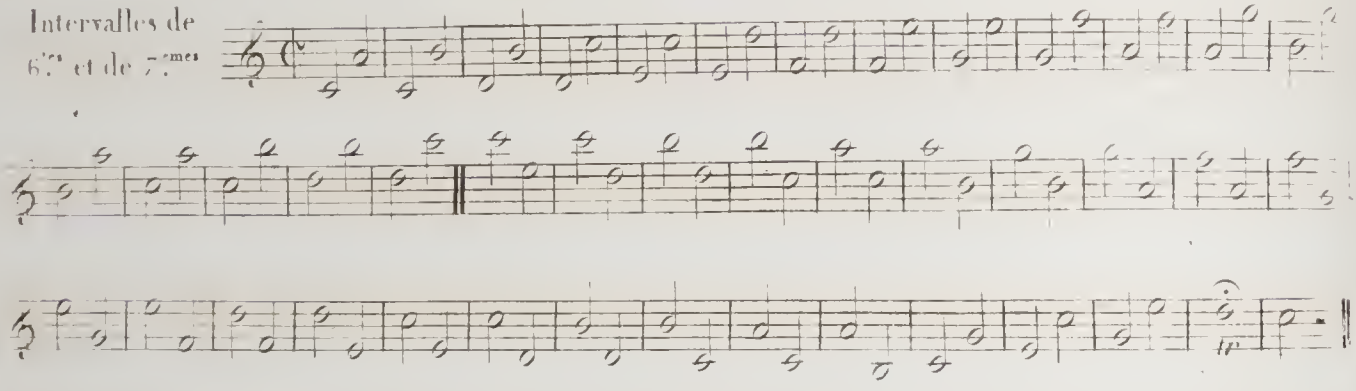


Suite de la 7.e Leçon.

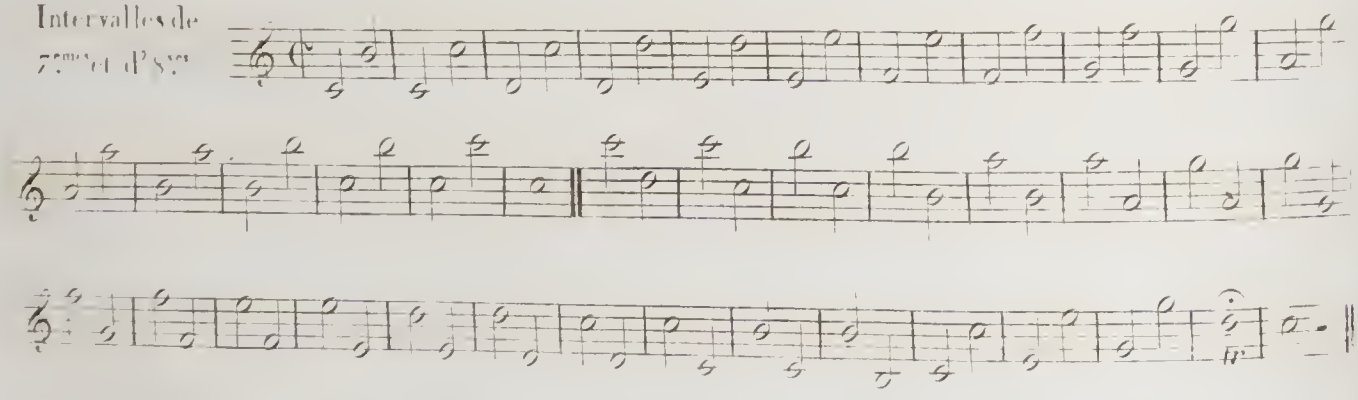
Intervalles de 5.tes et de 6.tes



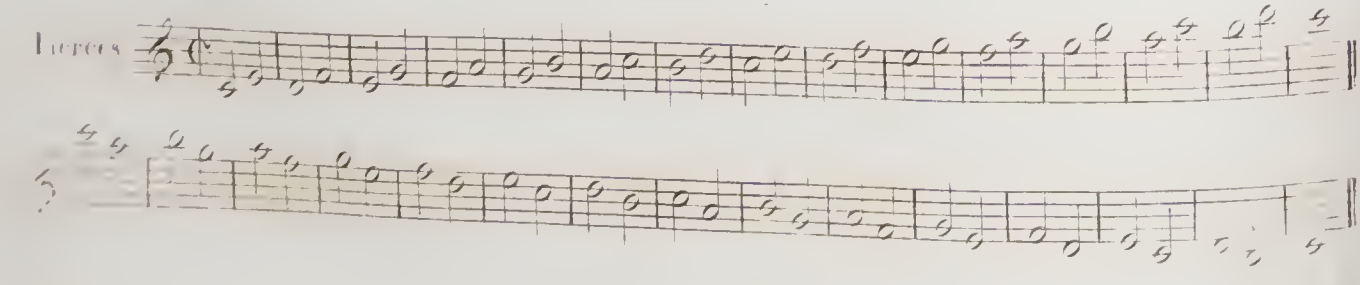
Intervalles de 6.tes et de 7.mes



Intervalles de 7.mes et d'8.tes

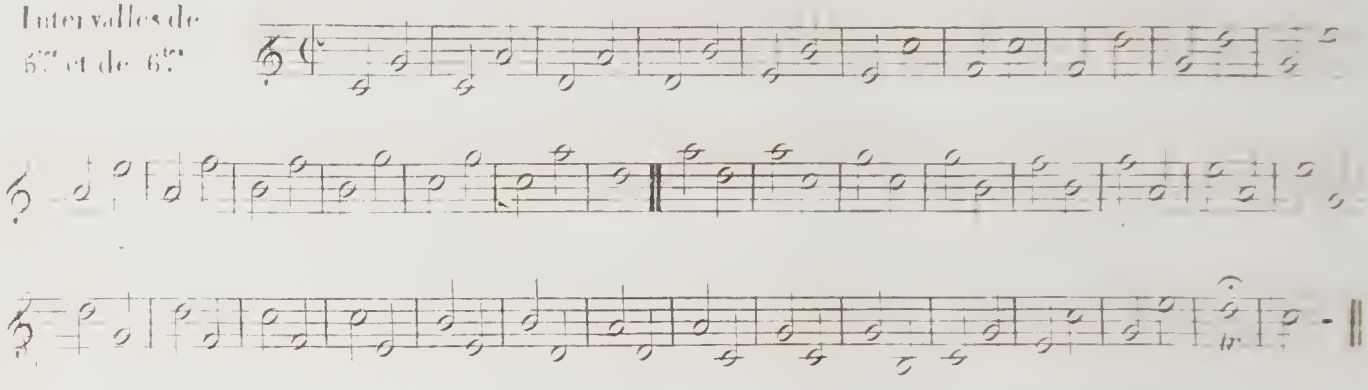


Exercice plus abrégé des mêmes Intervalles

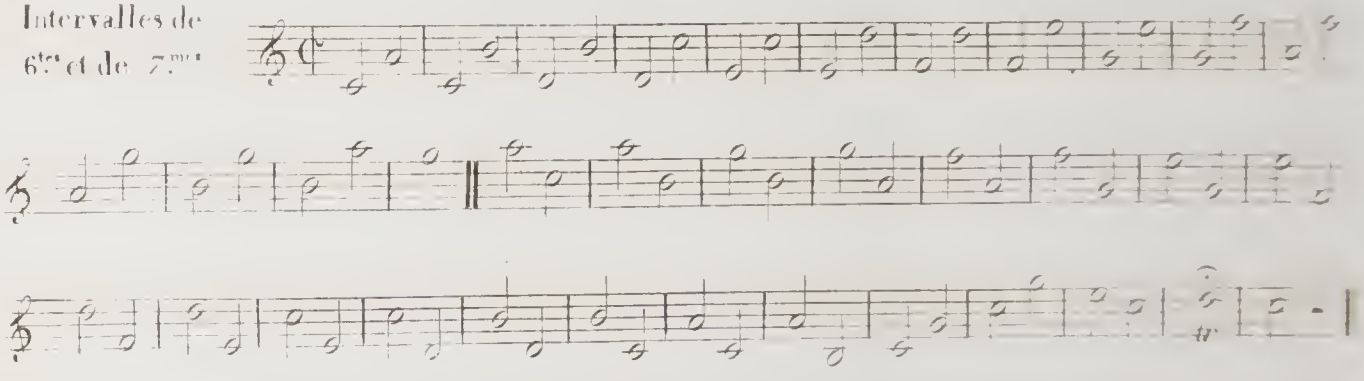


Suite de la 7.e Leçon.

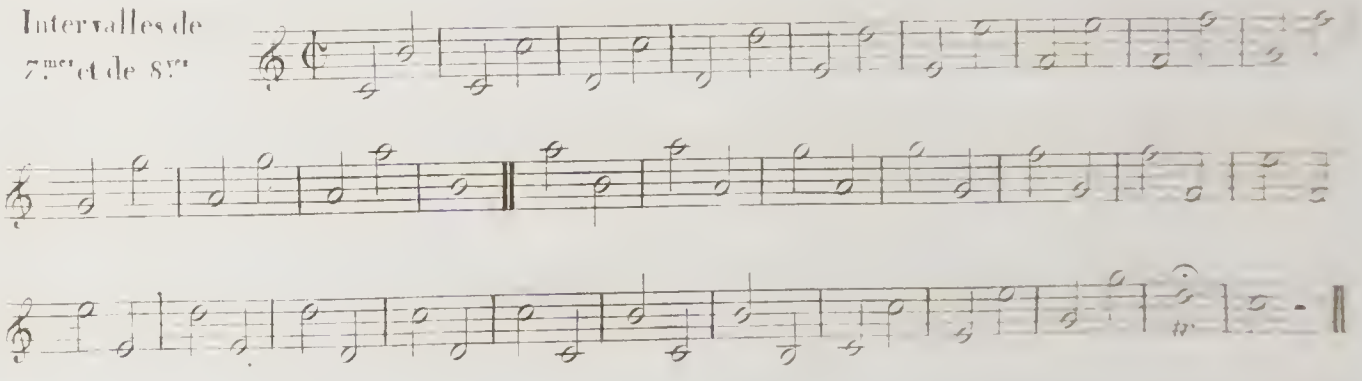
Intervalles de 5.tes et de 6.tes



Intervalles de 6.tes et de 7.mes

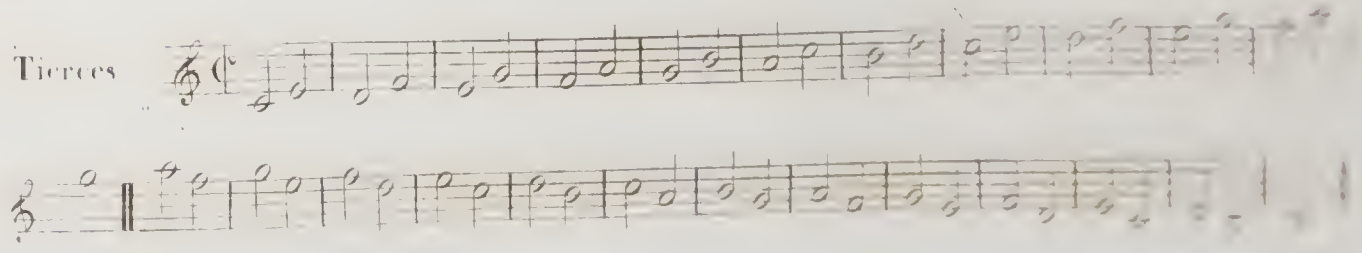


Intervalles de 7.mes et de 8.tes



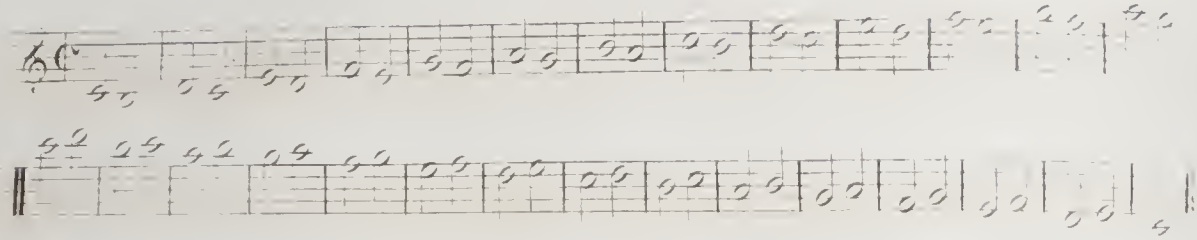
Exercice plus abrégé des mêmes Intervalles.

Tierces

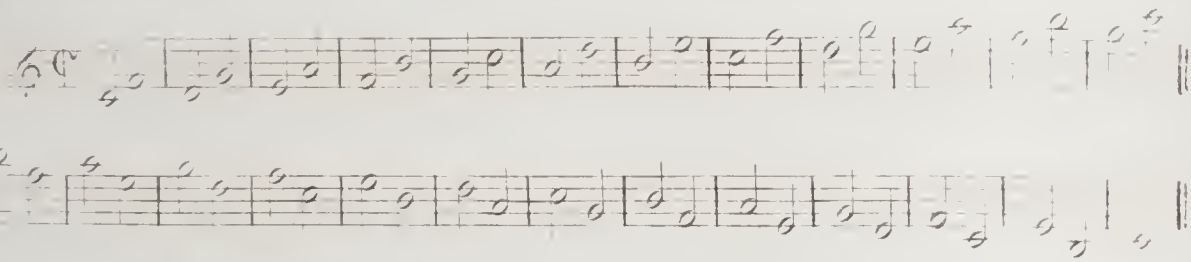


Suite de la 7.e Leçon.

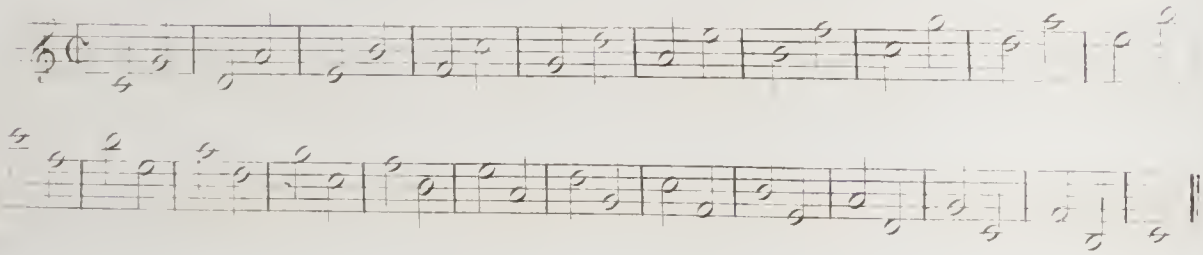
Tierces.



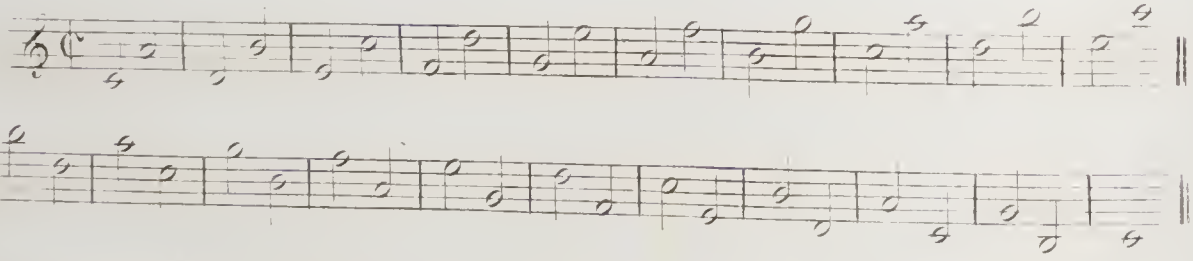
Quartes.



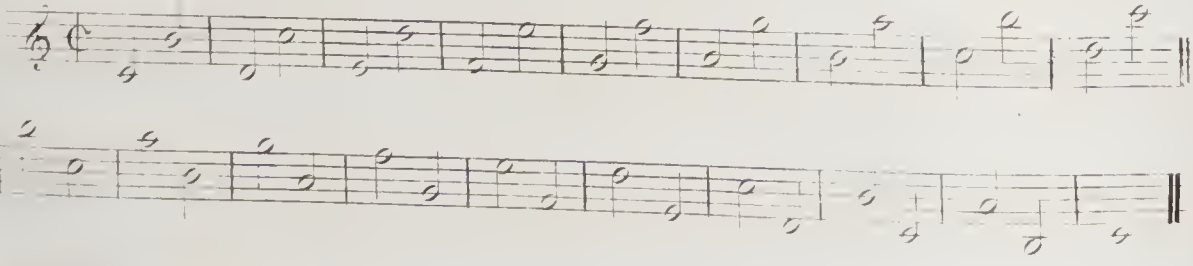
Quintes.



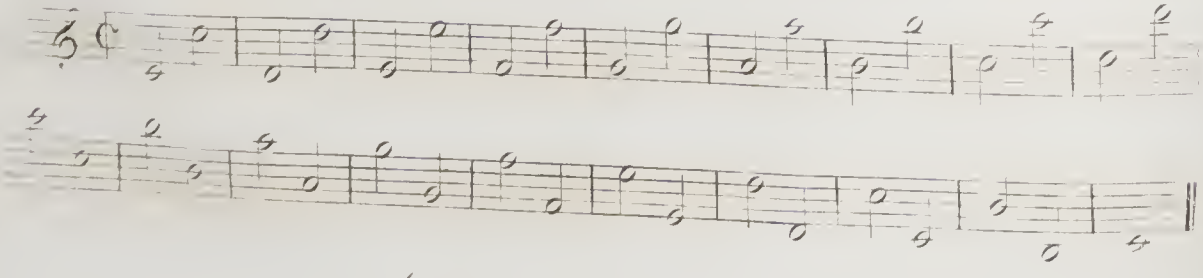
Sixtes.



Septièmes.



Octaves.



Suite de la 7.e Leçon.

Tierces.

Quartes.

Quintes.

Sixtes.

Septièmes.

Octaves.

ARTICLE 18.

Résumé des Intervalles précédens.

L'execution de ces résumés peut avoir lieu avec les trois moyens suivans: 1° En attaquant les sons et en leur donnant, comme dans l'éxercice dont ils sont le produit, une égale valeur; 2° En employant à leur execution le *Portamento* des Italiens, dont les principes vont être développés. 3° En faisant une *Mise de son* sur la première note de chaque intervalle, et en la liant avec la note suivante, par le même *Portamento*.

Du Portamento ✲

»Les Italiens appellent *Portamento*, ce que les Français appellent *Porter les sons*, lier »ou couler les sons.»

»Il y a deux manières de porter les sons: la première, lorsqu'on lie plusieurs sons d'é»gale valeur, qui procèdent par dégrés conjoints et disjoints.»

Exemple.

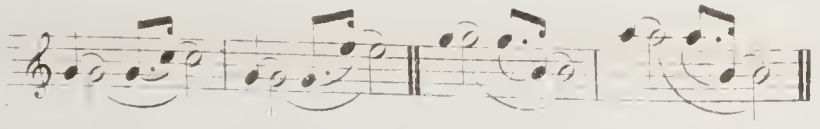
»Ces sons doivent être articulés également et distinctement, sans les détacher. Dans ces traits, »on doit donner plus de force aux sons qui montent, et diminuer la force de ceux qui descendent.»

»La seconde manière de porter les sons se pratique entre deux notes qui forment un in»tervalle plus ou moins grand, et qui procèdent par dégrés disjoints seulement. Cette manière »consiste à faire glisser le son promptement, par une liaison fort légère qui part de l'extrémité »de la première des deux notes, pour passer à celle qui la suit, en l'anticipant.»

EXEMPLE.

Indication.

Exécution.



»Si le *Portamento* se fait du grave à l'aigu, alors on passe du *Doux* au *Fort*; au contraire, »lorsqu'il se fait de l'aigu au grave, on passe du *Fort* au *Doux*.»

»L'usage de porter les sons doit être pratiqué avec réserve; car si l'on prodiguait ce gen-

✲ Extrait en partie de la méthode de Chant du Conservatoire.

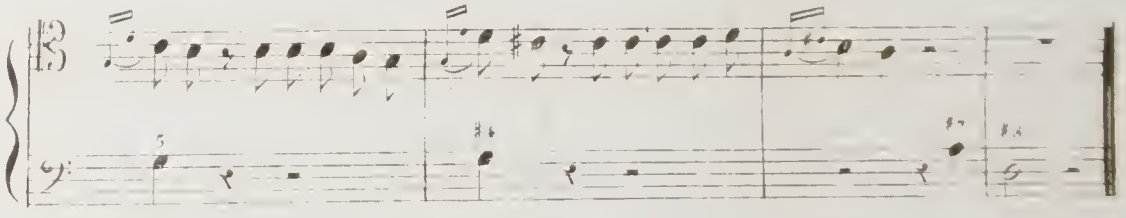
»ce il rendrait l'exécution monotone et molle. Il est essentiel, au contraire, de mettre de la va-
»riété dans l'exécution, en employant alternativement le *Portamento*, et l'usage d'attaquer les
»sons sans les lier.»

»On doit surtout éviter plusieurs manières vicieuses de porter les sons, soit en employ-
»ant le *Portamento* sur la note qui commence un chant; soit en faisant entendre plusieurs sons
»dans l'intervalle des deux notes liées; soit enfin, en sortant de l'intervalle donné pour prendre
»une note étrangère aux deux sons liés.»

Exemple.

C'est ici le cas de signaler une espèce de *Portamento* fort en vogue chez les chanteurs Italiens modernes. Ils le font, ou plutôt le prodiguent dans toute espèce de musique, mais principalement dans le récitatif. Nous n'en parlons que pour en détourner les musiciens qui cherchent à l'employer sur les instrumens.

le voici:



Quelques Chanteurs Français ont introduit cet agrément dans notre musique, et n'ont pas donné, en cela, une preuve du goût qui les distingue d'ailleurs.

Les résumés généraux, page 60, pour le COR-ALTO et le COR-BASSE, seront soumis aux moyens d'exécution que nous venons d'indiquer.

L'observation de la nuance, placée à la première mesure de ces résumés, est de rigueur pour chaque mesure du même exercice.

Dans le deuxième moyen, elle facilite l'exécution du *Portamento*; et dans tous les trois, elle varie l'expression de ces exercices.

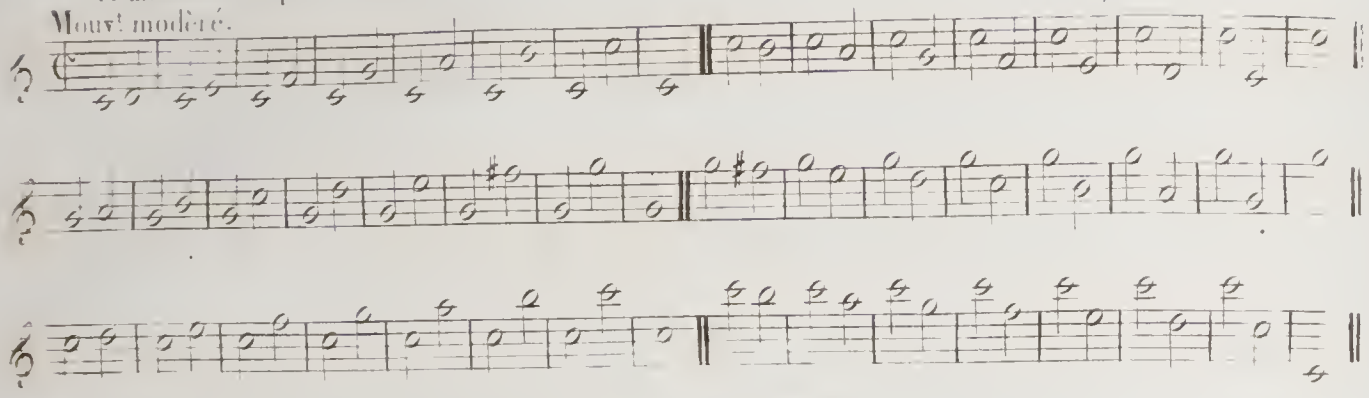
On a aussi terminé ces leçons par de courtes mélodies à deux Cors, ou espèce de résumés des Intervalles, et qui en offrent les variétés.

8.e LEÇON.

Résumé des Intervalles de 2.de 3.ce 4.te 5.te 6.te 7.e et 8.ve

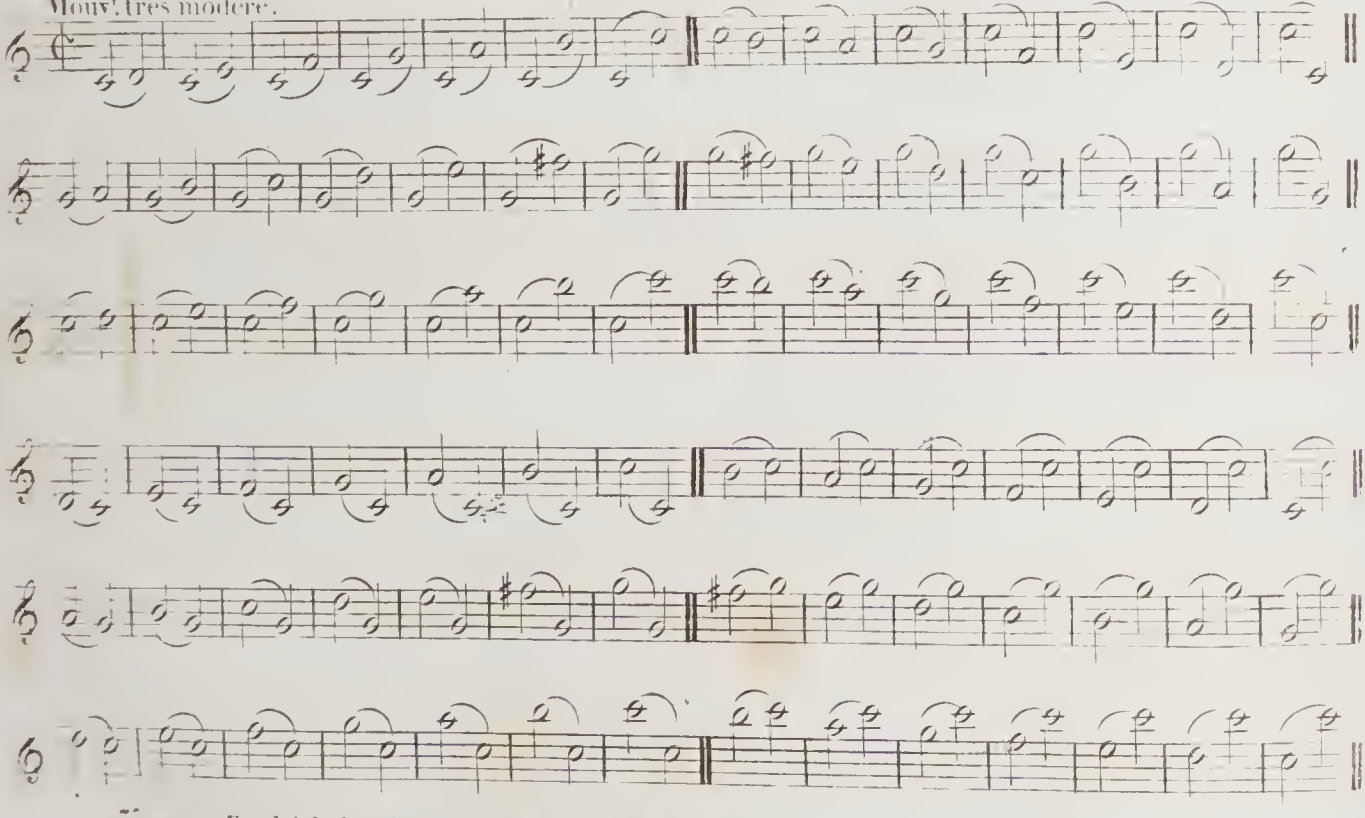
1.er moyen, en attaquant les sons.

Mouvt modèré.



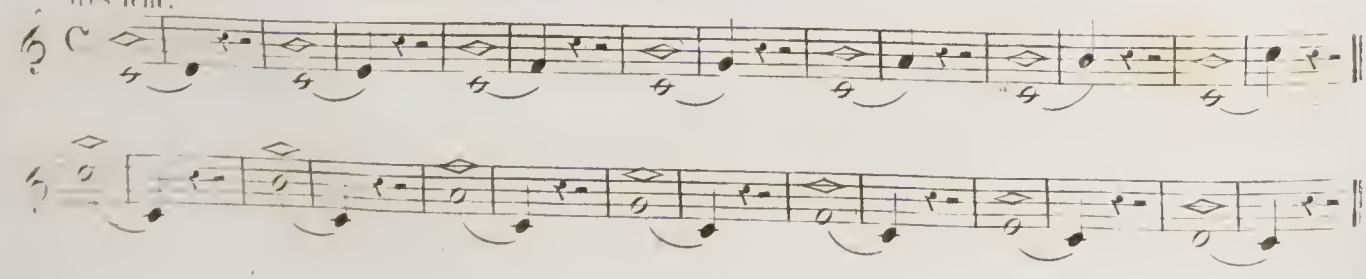
2.e moyen, en liant les sons, au moyen du *Portamento* de la 2.e espèce

Mouvt très modèré.



3.e moyen. Emploi de la mise de son, et du *Portamento*.

très lent.

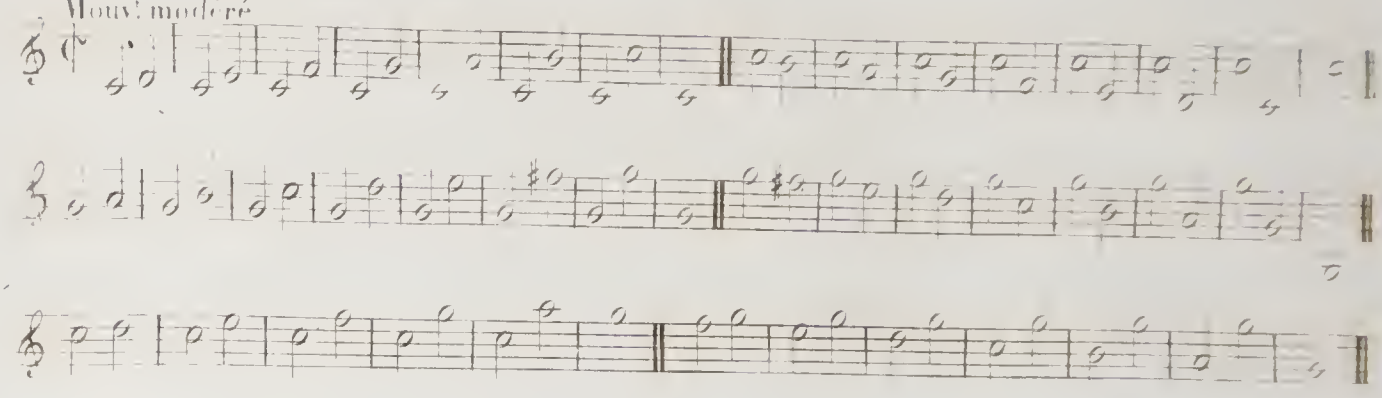


8.e LEÇON.

Résumé des Intervalles de 2.des 3.es 4.es 5.es 6.es 7.es et 8.es

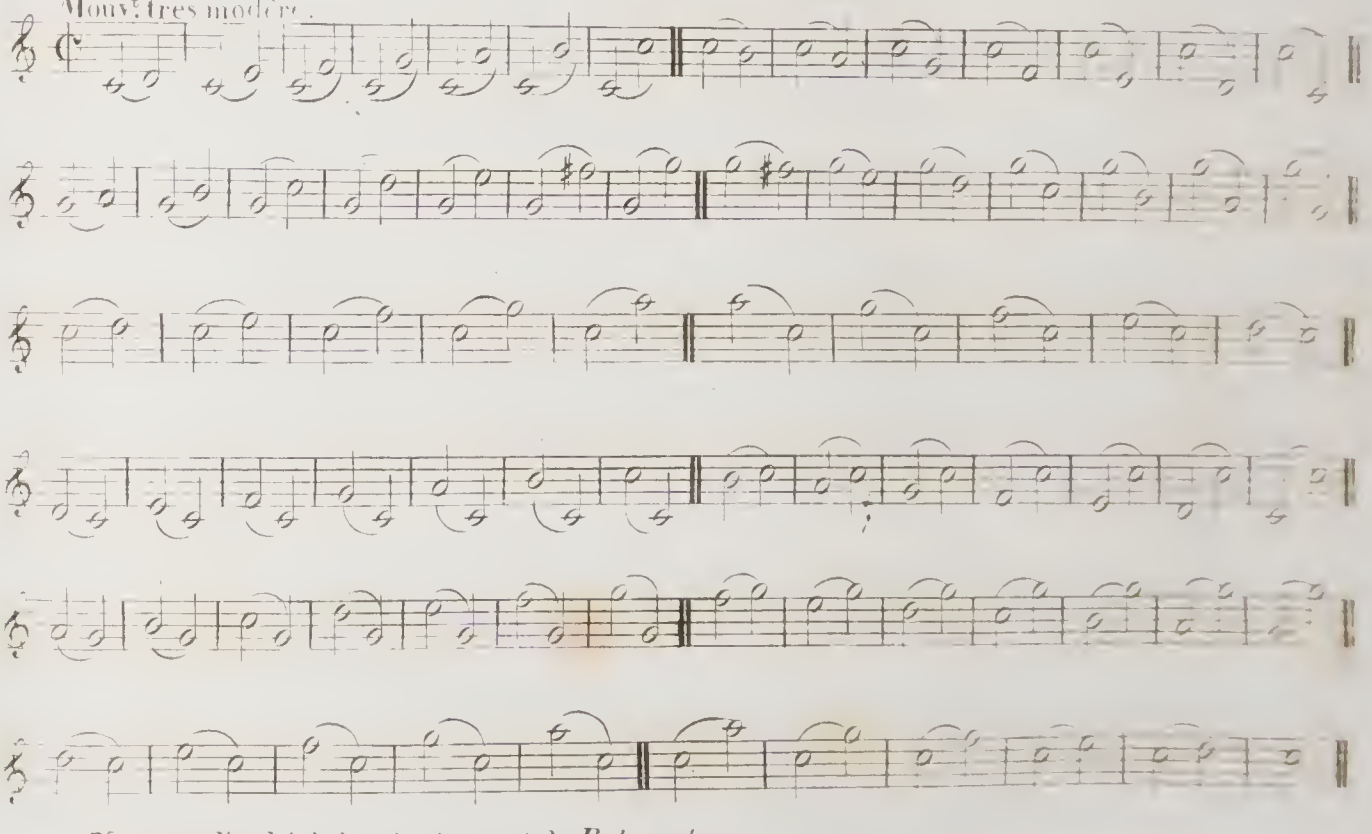
1.er moyen, en attaquant les sons.

Mouv.t modéré



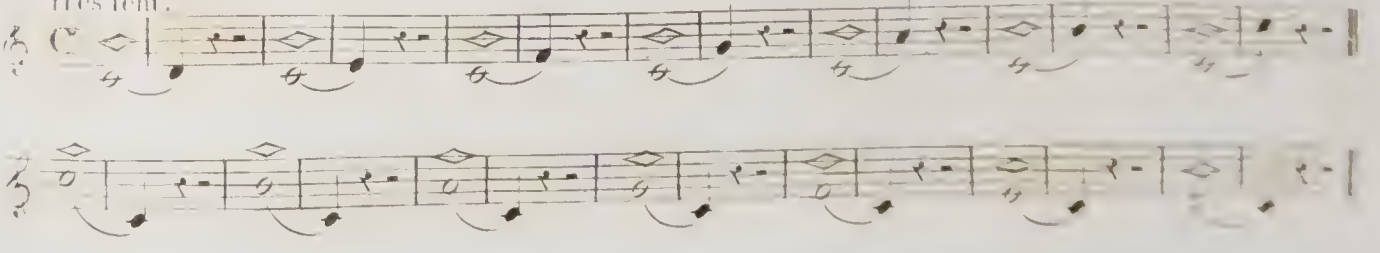
2.e moyen, en liant les sons, au moyen du *Portamento* de la 2.me espece.

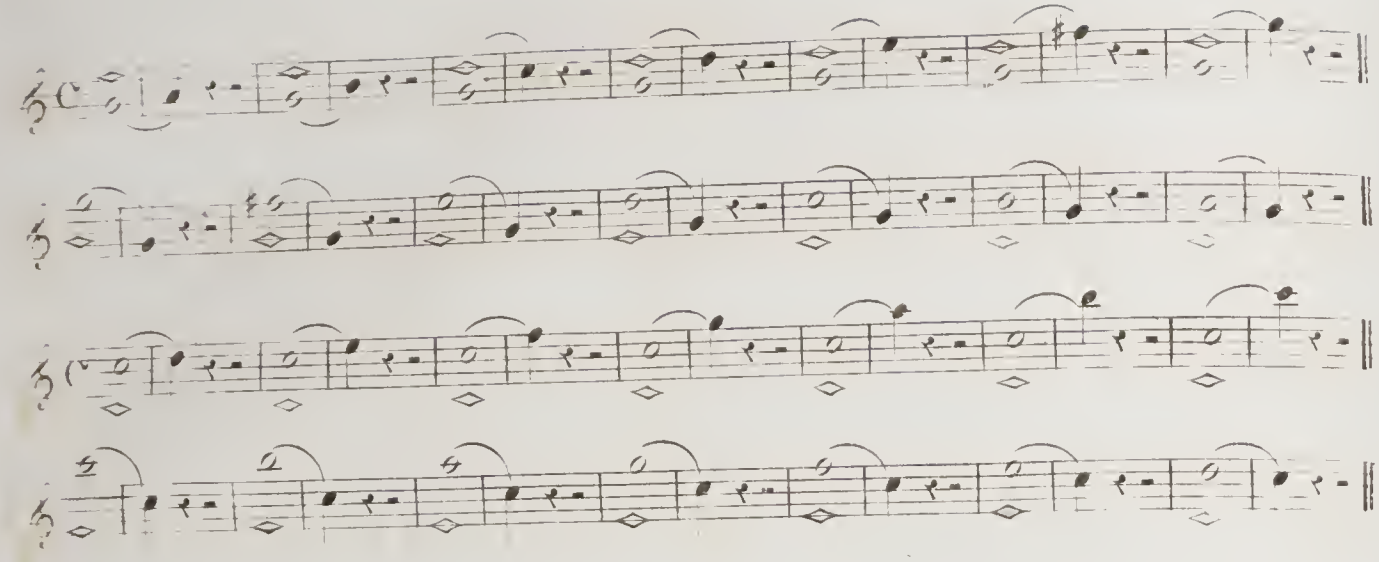
Mouv.t très modéré.



3.e moyen, Emploi de la mise de son, et du *Portamento*.

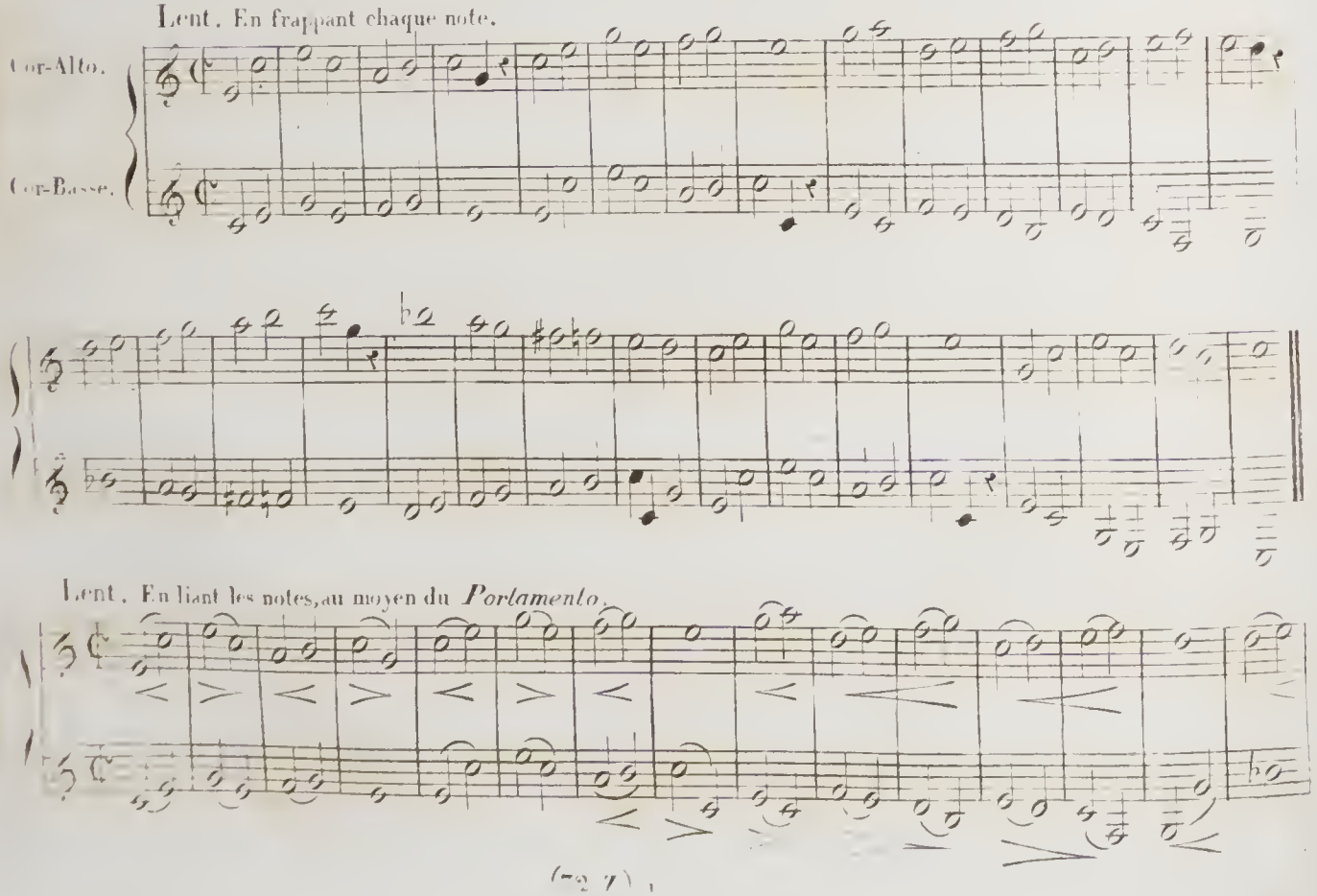
très lent.

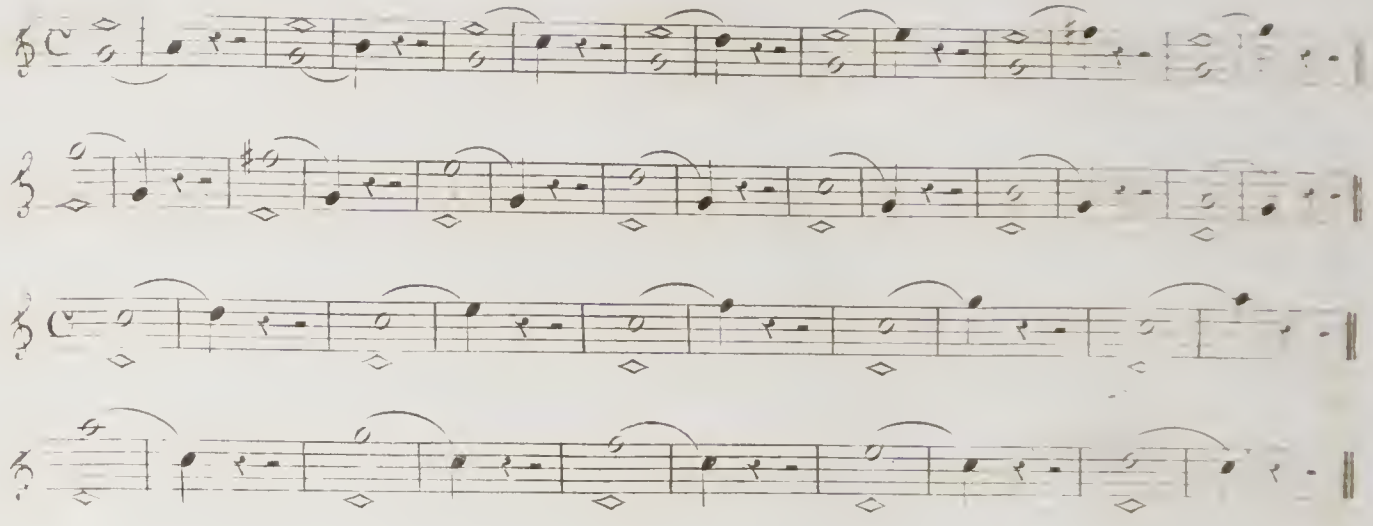




COR-ALTO et COR-BASSE.

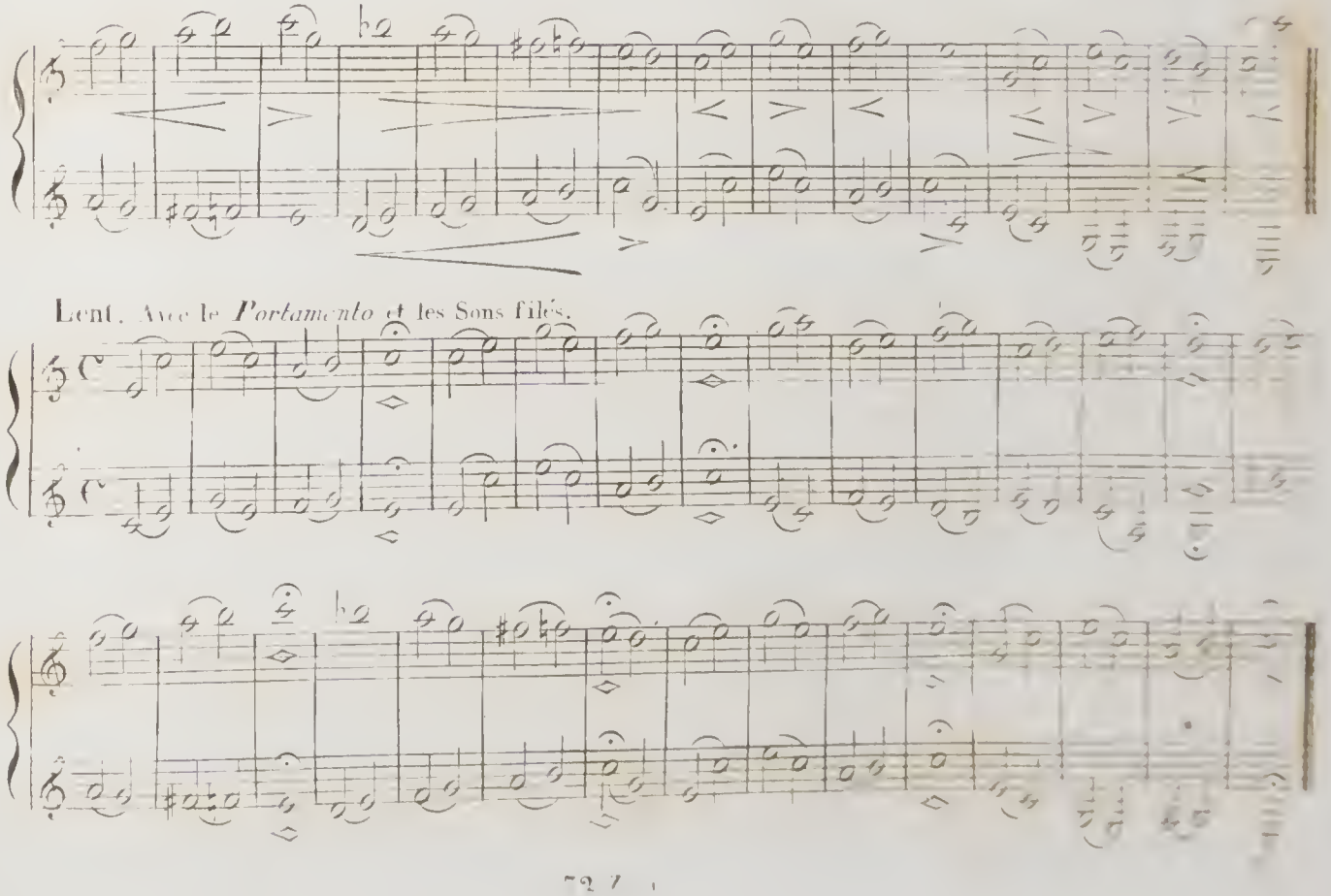
MÉLODIE résumant les Intervalles précédens.





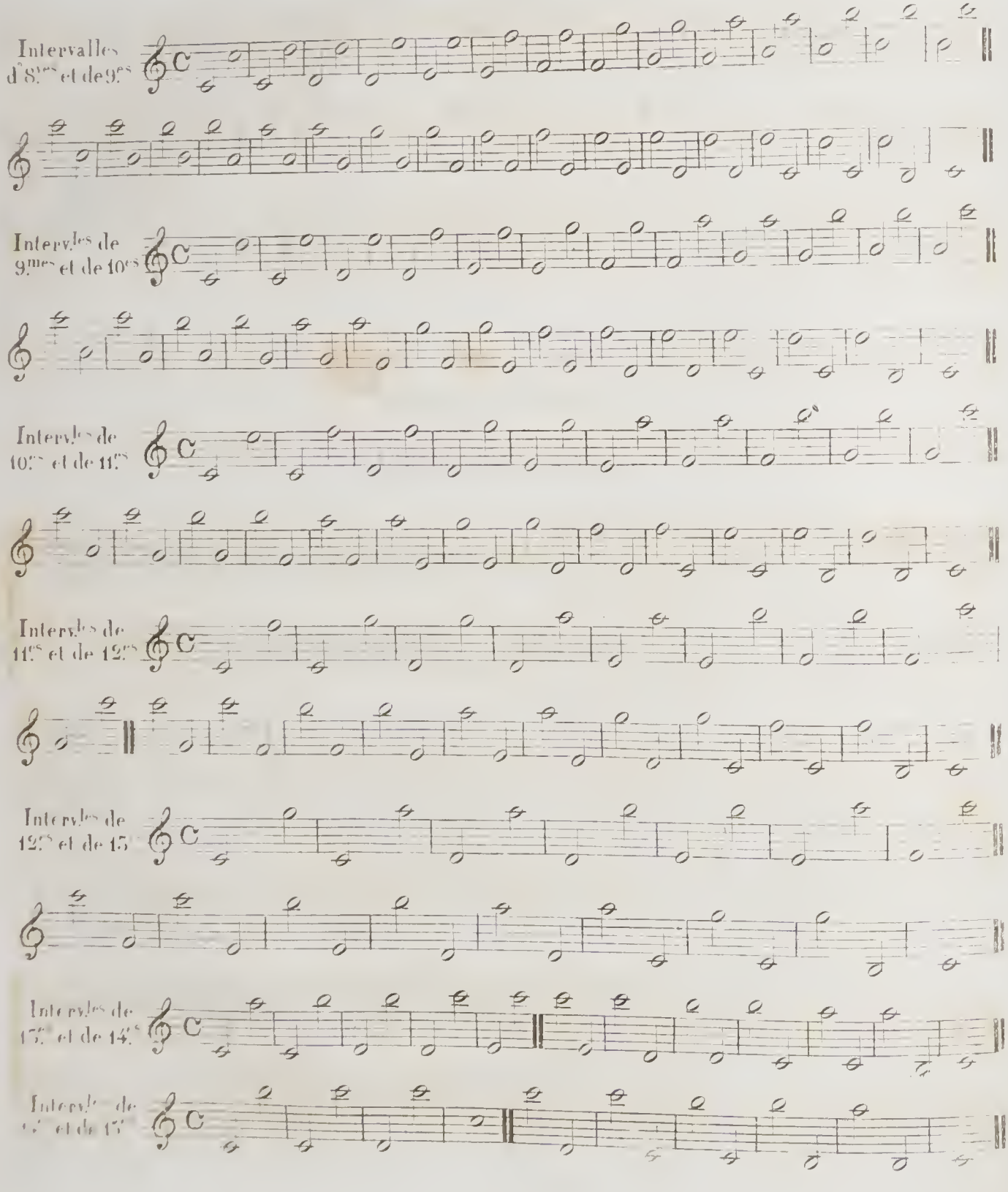
COR-ALTO et COR-BASSE.

Suite de la MÉLODIE.



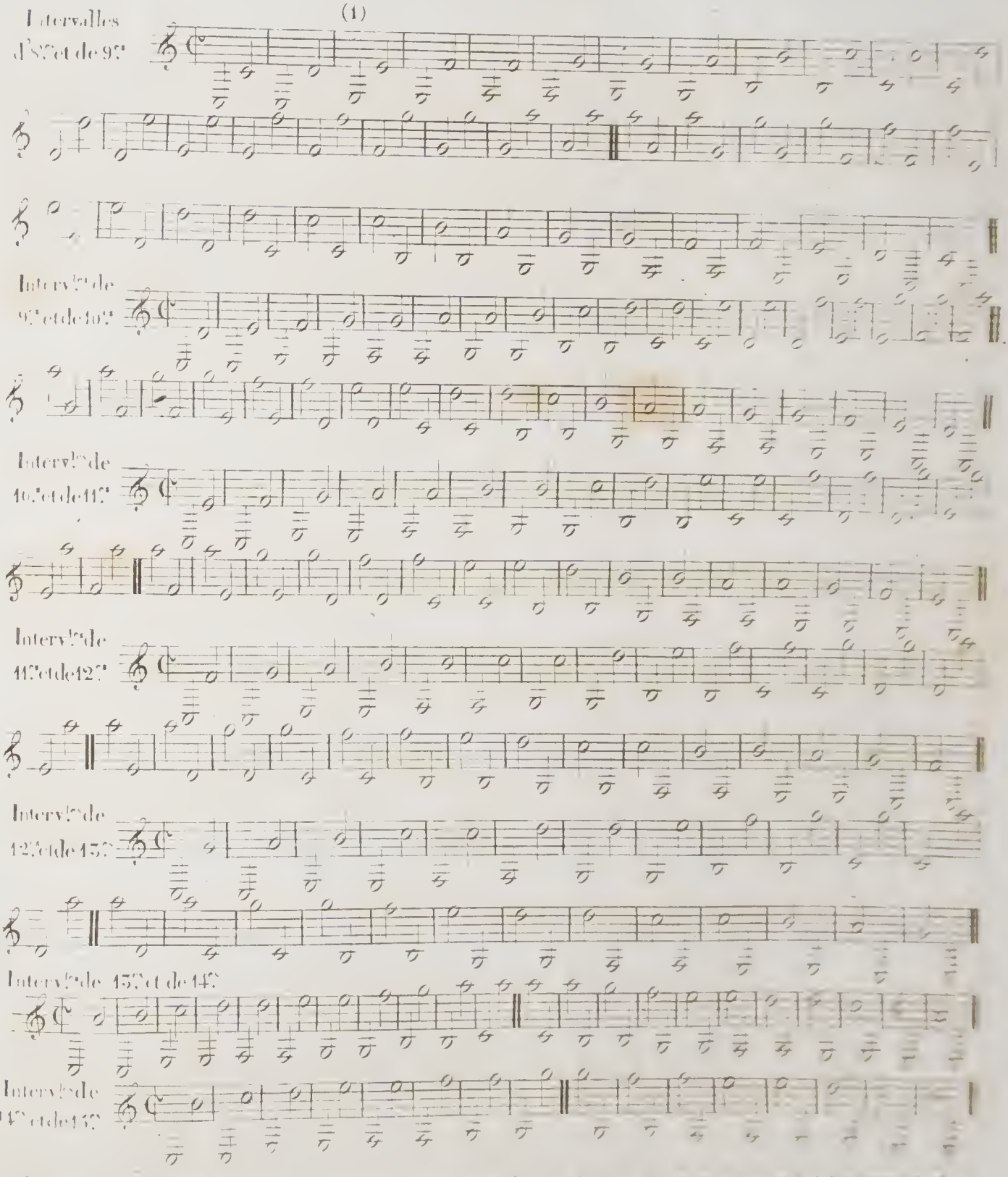
9.e LECON.

Intervalles doublés.



9e LEÇON.

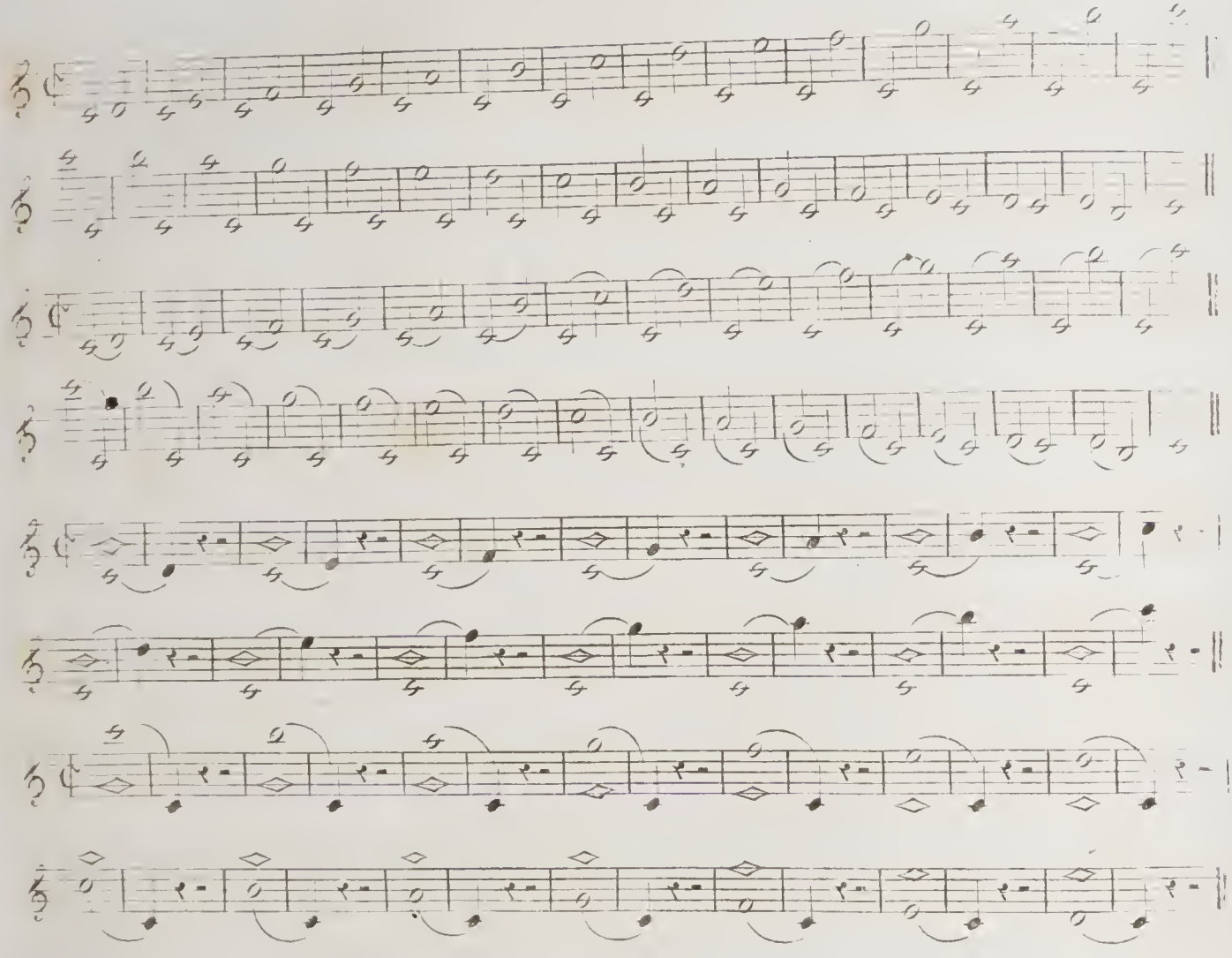
Intervalles doublés.



(1) Dans les 7 premiers numéros, on apperceura des lacunes, à cause des sons graves qui manquent à l'instrument dont on a déjà parlé au sujet de la première leçon.

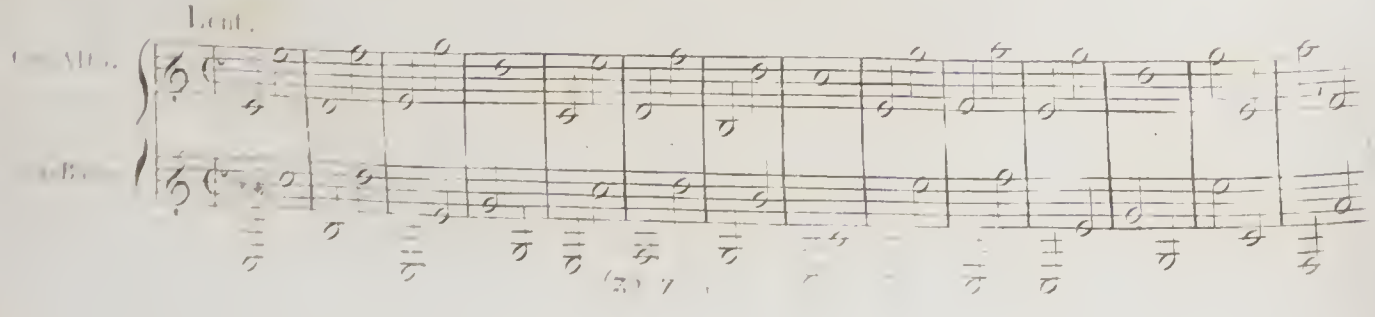
10ᵉ LEÇON.

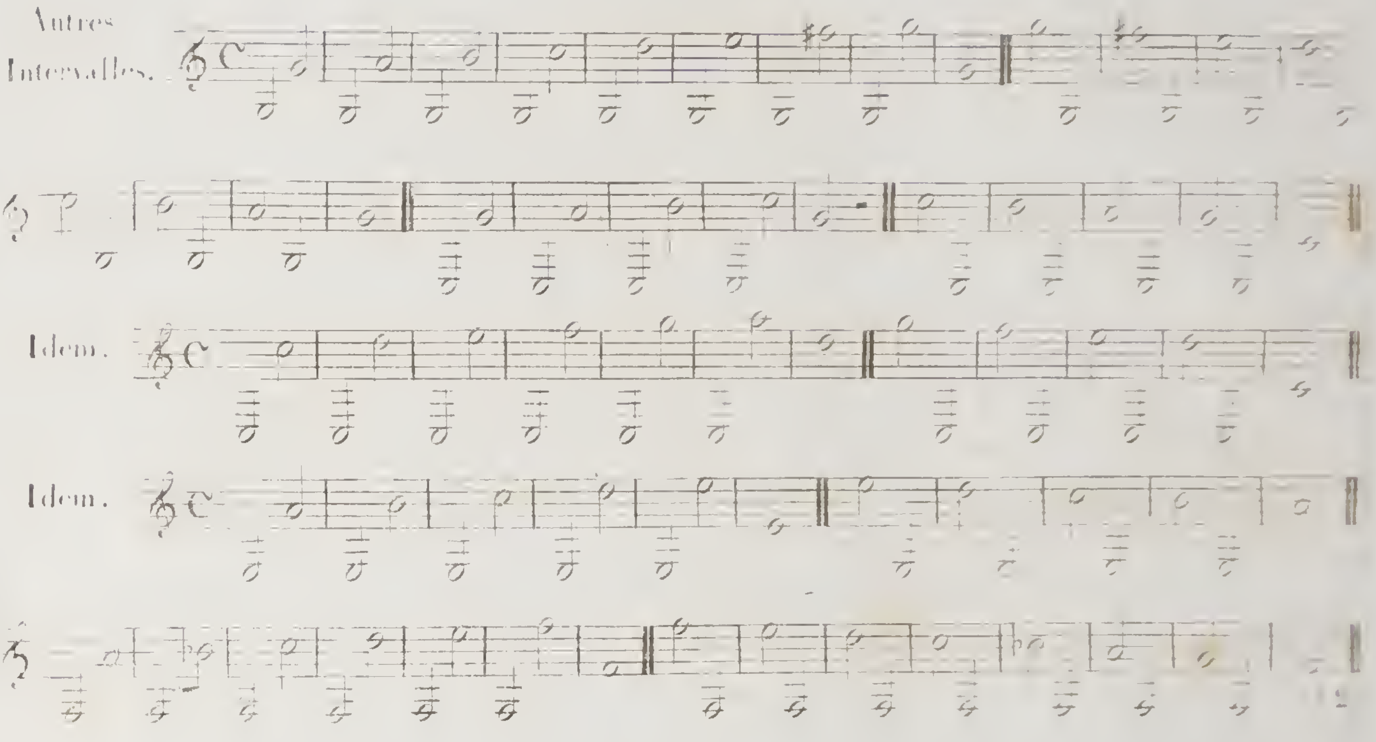
Résumé général des Intervalles.



COR-ALTO et COR-BASSE.

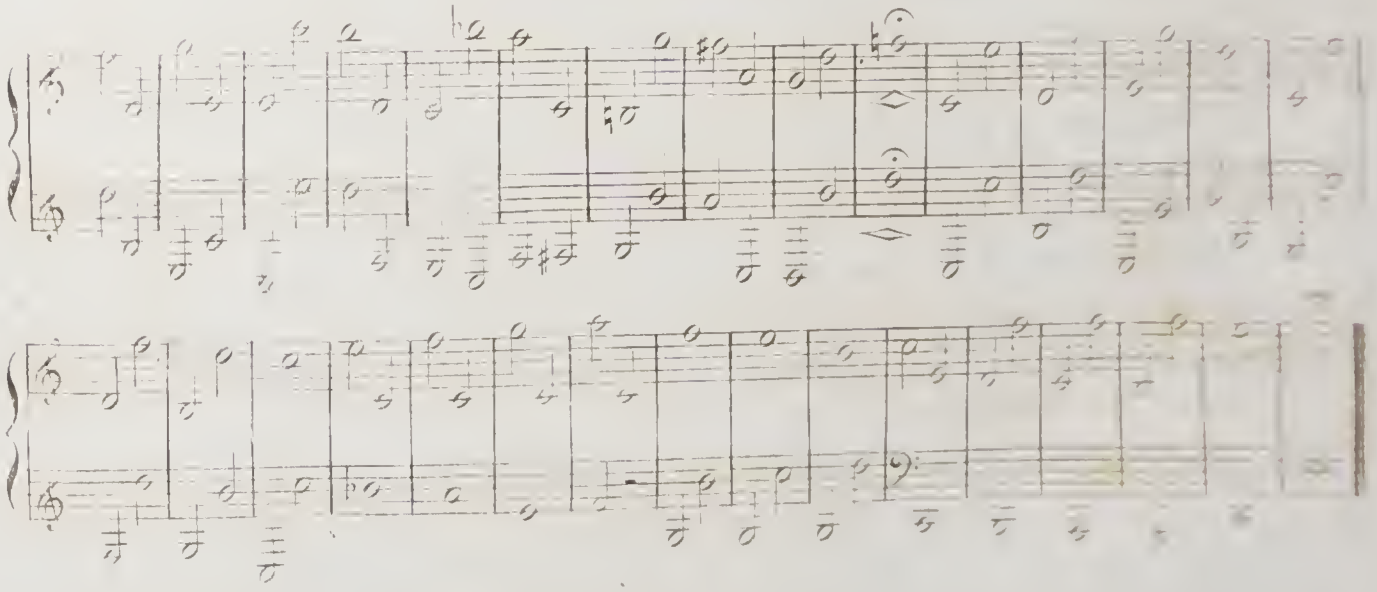
EXERCICE à 2 parties sur le résumé général des Intervalles.





COR-ALTO et COR-BASSE.

Suite de l'EXERCICE.



(2) Le résumé général des Intervalles, écrit au COR-ALTO, servira au COR-BASSE qui ne dépassera pas le Fa au dessous de la portée.

ARTICLE 19.

Des Gammes majeures et mineures à tous les dégrés, et du Trille sur la seconde note de chacune de ces gammes.

On a suffisamment exercé, dans les dix premières leçons, le mode et la gamme majeure du premier dégré, ainsi que le Trille au second dégré de cette gamme, pour que l'une et l'autre puissent désormais servir d'objets de comparaison. On peut maintenant passer à l'étude des autres modes, gammes et Trilles, mais en y procédant d'une manière méthodique. Cette manière est fixée par les limites que l'art s'est imposées dans certains cas: Elle consiste a considerer la dominante et la sous-dominante comme de nouvelles Toniques, en faisant, sur chacune de ces cordes, une nouvelle gamme majeure.

La première de ces gammes, à la 5.te au dessus de la tonique, produit le premier dièse; celle de la 5.te en dessous, le premier bémol.

En outre, chacune de ces trois gammes a son relatif mineur à la tierce en dessous, qui est, pour ainsi dire, sa propriété, et avec lequel elle a un rapport non moins intime que celui qui se voit entre la gamme tonique et celles de la dominante et de la sous dominante.

Voilà donc six gammes, trois majeures et trois mineures, qui sont relatives entre elles, par rapport à la gamme principale, et dans lesquelles une mélodie peut passer alternativement. (1)

Mais dans la musique libre, l'art a augmenté ses ressources: il lui a suffi de rendre mineure la gamme de la Tonique, pour qu'il en découlât naturellement cinq autres gammes, pareillement en rapport; ce qui a porté à douze, le nombre de celles dans lesquelles une mélodie d'une certaine étendue, peut se développer.

Enfin, l'imagination a d'heureux écarts qui font que le compositeur s'élance par fois loin du but, et parcourt avec art des régions éloignées; mais pour revenir bientôt, et rentrer avec un art non moins admirable, dans les limites qu'il avait franchies.

C'est ainsi que, rendant majeure la gamme mineure relative de celle de la Tonique, on obtient encore six gammes nouvelles, tant majeures que mineures; ce qui fait en tout dix-huit gammes, neuf majeures et neuf mineures, dans les limites desquelles nous renfermerons ici les facultés *Modulatives* du Cor.

L'on a profité de ces gammes pour donner à l'élève l'occasion de s'exercer sur le tril

(1) C'est ce qui se voit dans la fugue régulière, dont les règles sévères obligent de se circonscrire dans un nombre pareil de gammes relatives, quelque soit le mode de la première, toute autre modulation ne pouvant être que passagère.

le à tous les degrés; ayant été suffisamment pratiqué dans les leçons précédentes, avec les deux cas qui offraient le plus de facilité pour etudier cet agrément avec fruit, le Trille va désormais changer de nature, à cause de l'amalgame des sons naturels avec les sons factices.

En effet, le mécanisme, ou le jeu de la main qui était nul dans le premier cas, va non seulement devenir obligatoire pour la plupart des Trilles des autres gammes, mais encore présenter des différences, soit que le Trille se fasse entre une note naturelle et une note factice, *et vice versa*, soit entre deux notes factices. L'on doit donc avoir égard aux observations suivantes.

1.° Si la note Trillée est naturelle, et la note *d'emprunt* (celle avec laquelle on fait battre) factice, la première etant posée, la main fermera le pavillon sur la seconde, l'ouvrira, le fermera de nouveau, et ainsi de suite, jusqu'à un certain dégré de vitesse, après quoi elle n'agira plus que dans la terminaison, s'il en est besoin.

2.° Si au contraire, la note trillée est un son factice et la note d'emprunt un son naturel, le jeu de la main sera en sens inverse; c'est à dire que la main, placée convenablement sur la premiere note, ouvrant ensuite et fermant alternativement le pavillon sur les premiers battemens, restera en place, lorsque les deux notes du Trille, suffisamment mises en rapport, auront acquis un assez grand dégré de velocité pour que la main ne puisse plus concourir à leur éxécution. (1)

On doit faire remarquer que dans les deux cas précédens, il est bon d'employer la terminaison dans laquelle la note d'emprunt pourra être entendue convenablement, le mouvement etant alors un peu ralenti: car le Trille avant acquis un certain dégré de vitesse, ne permet plus à la main du pavillon qu'une seule position, celle qui convient à la note trillée; il n'y a que la promptitude avec laquelle se fait le battement des deux notes, qui puisse ôter à l'oreille la possibilité d'entendre que le véritable rapport entre les deux sons n'éxiste plus. On trompera donc plus surement encore l'auditeur, si dans la préparation du Trille, comme dans sa terminaison, on fait entendre distinctement ces deux notes.

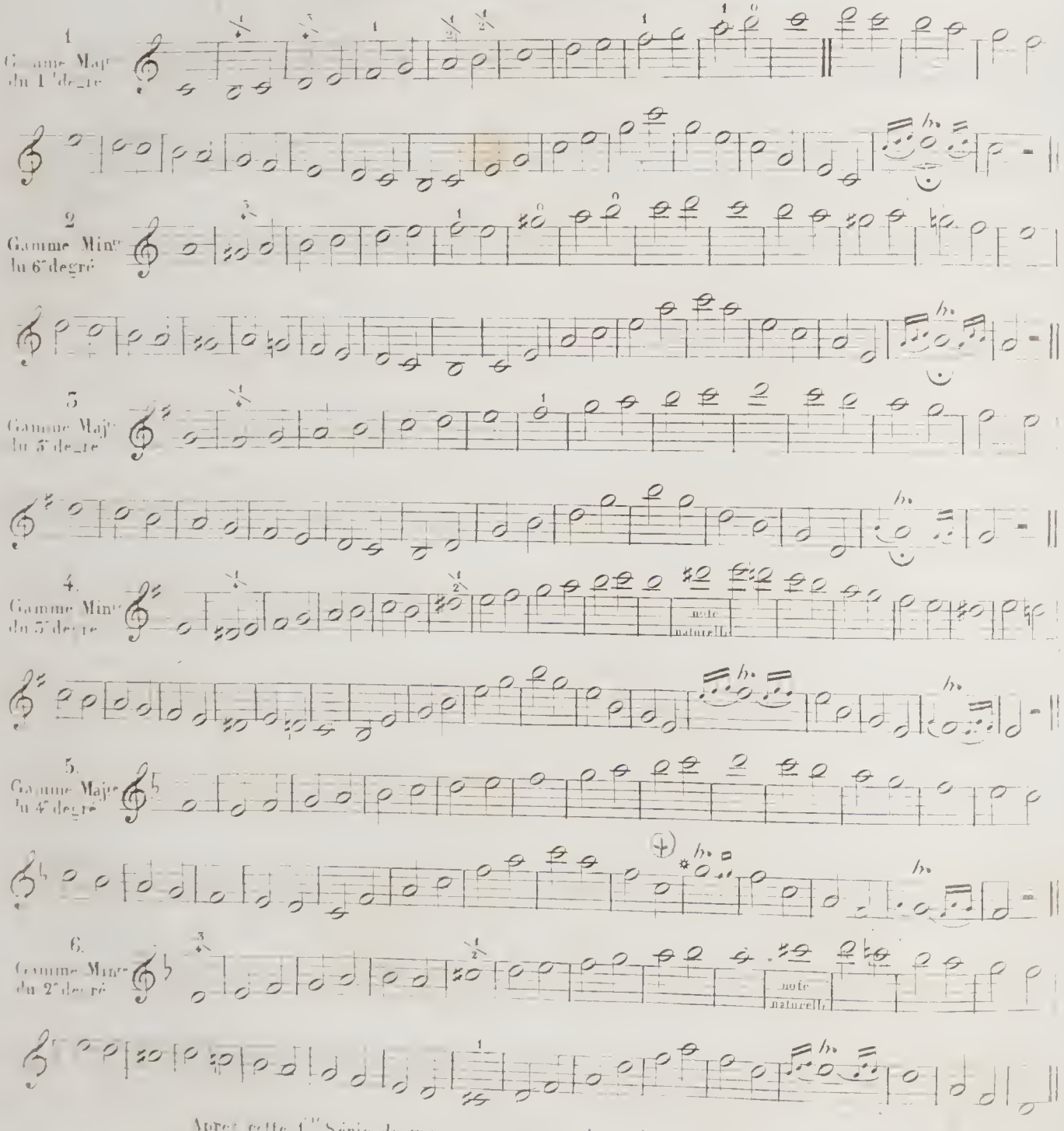
Quant au Trille entre deux sons factices, lorsque le pavillon doit être également fermé, la main ne changera rien à sa position; si les notes sont inégalement fermées, le mouvement sera toujours plus facile que dans les deux cas précédens.

1. On suppose ici, et pour les deux cas dont il s'agit, que le Trille est placé dans un [illegible] tout autre mouvement lent. Autrement, on ne fait entendre qu'une seule fois la note d'emprunt [illegible] aussitôt le trille, en raison du mouvement

COR-ALTO.

11e LECON.

Sur les Gammes en différents modes, et sur le Trille au 2e degré de chacune de ces gammes.



Après cette 1re Série de gammes, on pourra jouer le Majeur de l'étude N.1, page 155.

(*) Lorsque le Trille a lieu, comme ici, sur une note élevée, on pose d'abord cette note avant de commencer le Trille, soit qu'on en bruncque l'exécution, soit qu'on veuille sentir la note d'emprunt.

11e LEÇON

Sur les Gammes en différents modes, et sur le Trille au 2e degré de chacune de ces gammes.

1.
Gamme Majre
du 1er degré.

2
Gamme Mine
du 6e degré.

3
Gamme Majre
du 3e degré.

4
Gamme Mine
du 3e degré

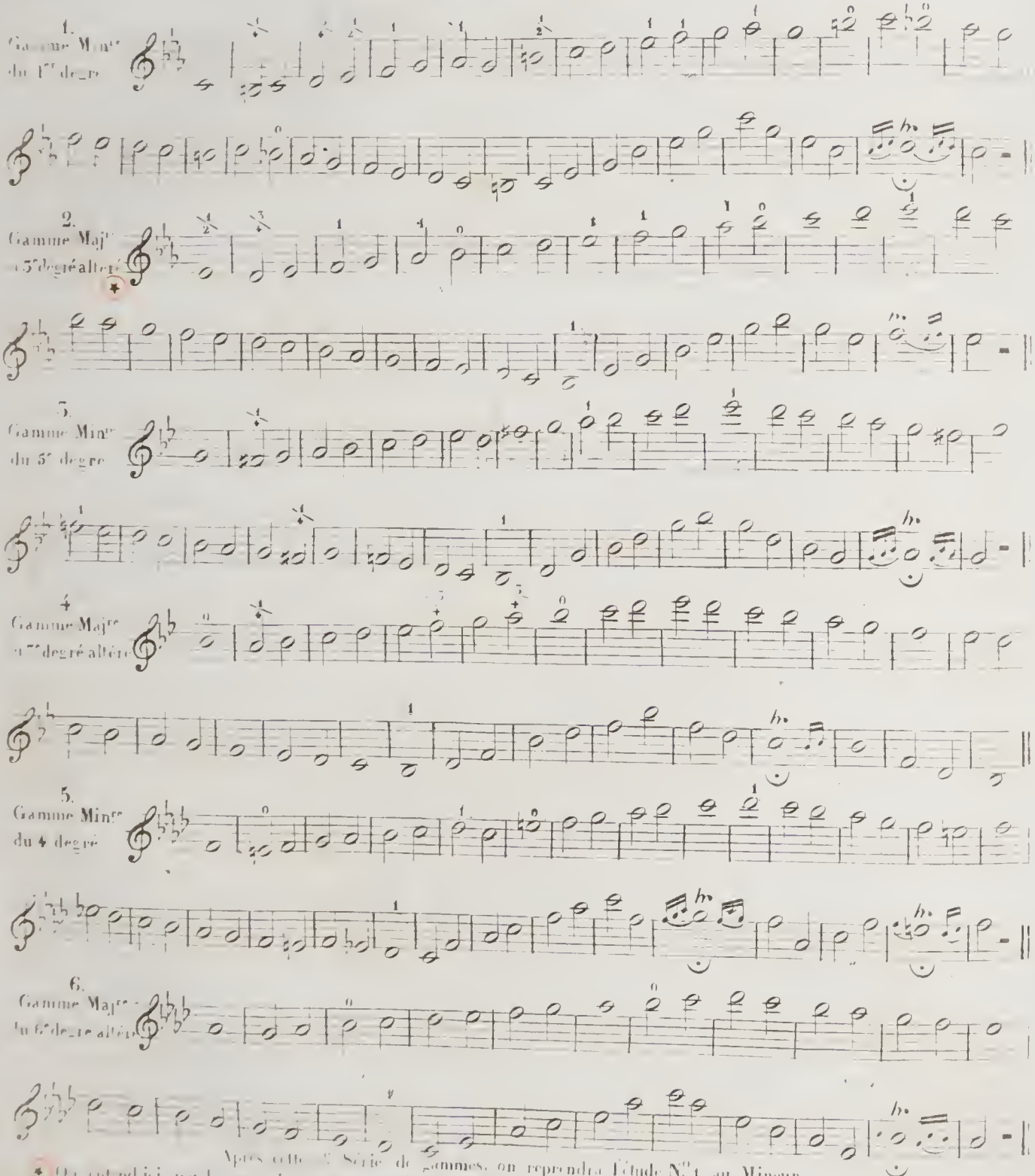
5.
Gamme Majre
du 4e degre.

6.
Gamme Mine
du 2e degre.

Voyez la 1re partie de l'etude N° 1 page 185.

12e LEÇON

Gammes avec 2 3 et 4 Bémols.

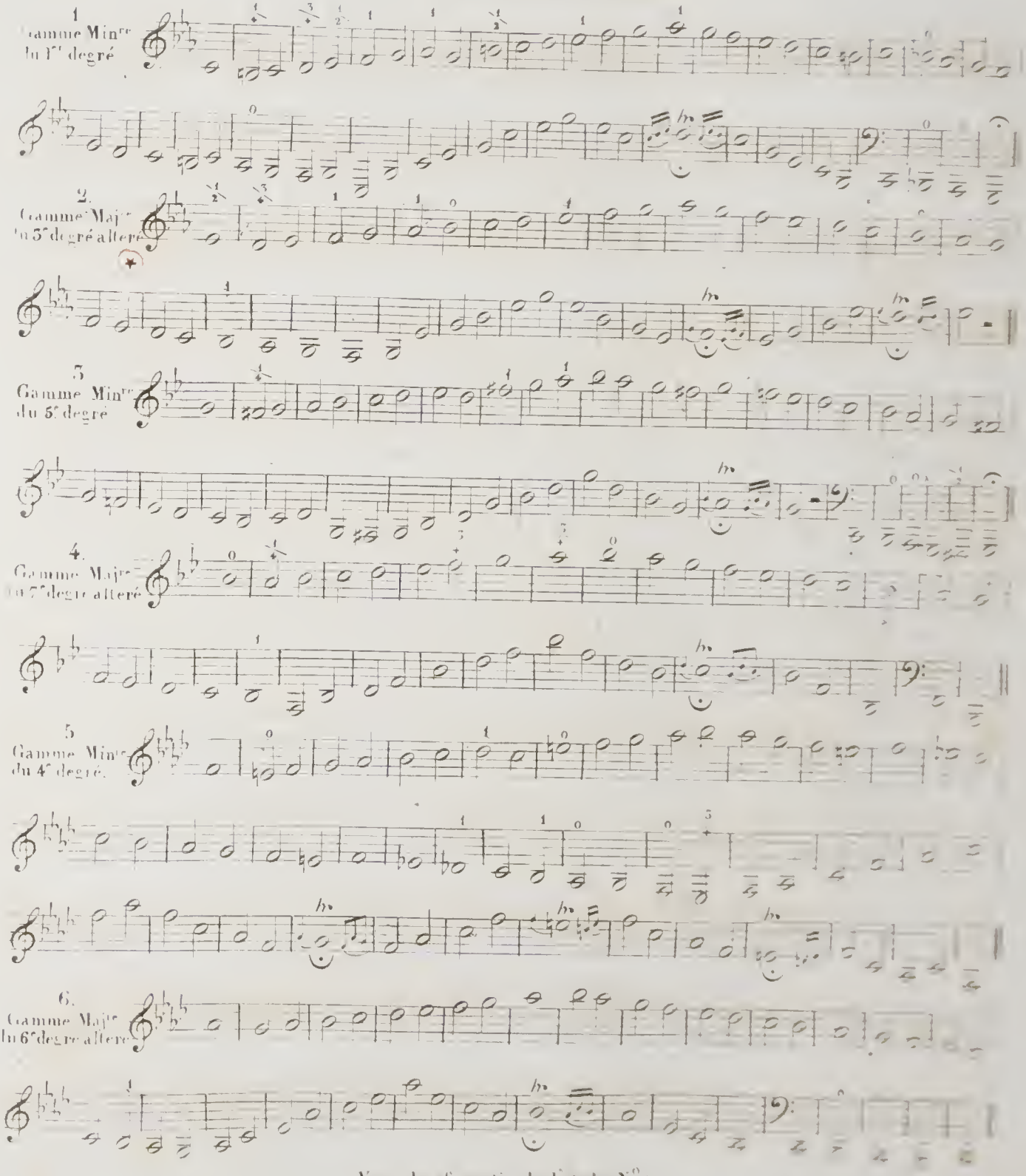


Après cette 2e Série de gammes, on reprendra l'étude N.o 1. au Mineur.

* On entend ici par le mot *altéré*, que le premier dégré, ou la Tonique de la Gamme N.o 2. n'est plus semblable au dégré correspondant de la gamme naturelle ou primitive de chaque *Ton* du Cor qui est toujours celle d'*Ut* majeur sans aucun accident à la clef. Il en est de même des N.os 4 et 6 des 13e et 14e leçons.

12ᵉ LEÇON.

Gammes avec 2. 3. et 4 Bémols



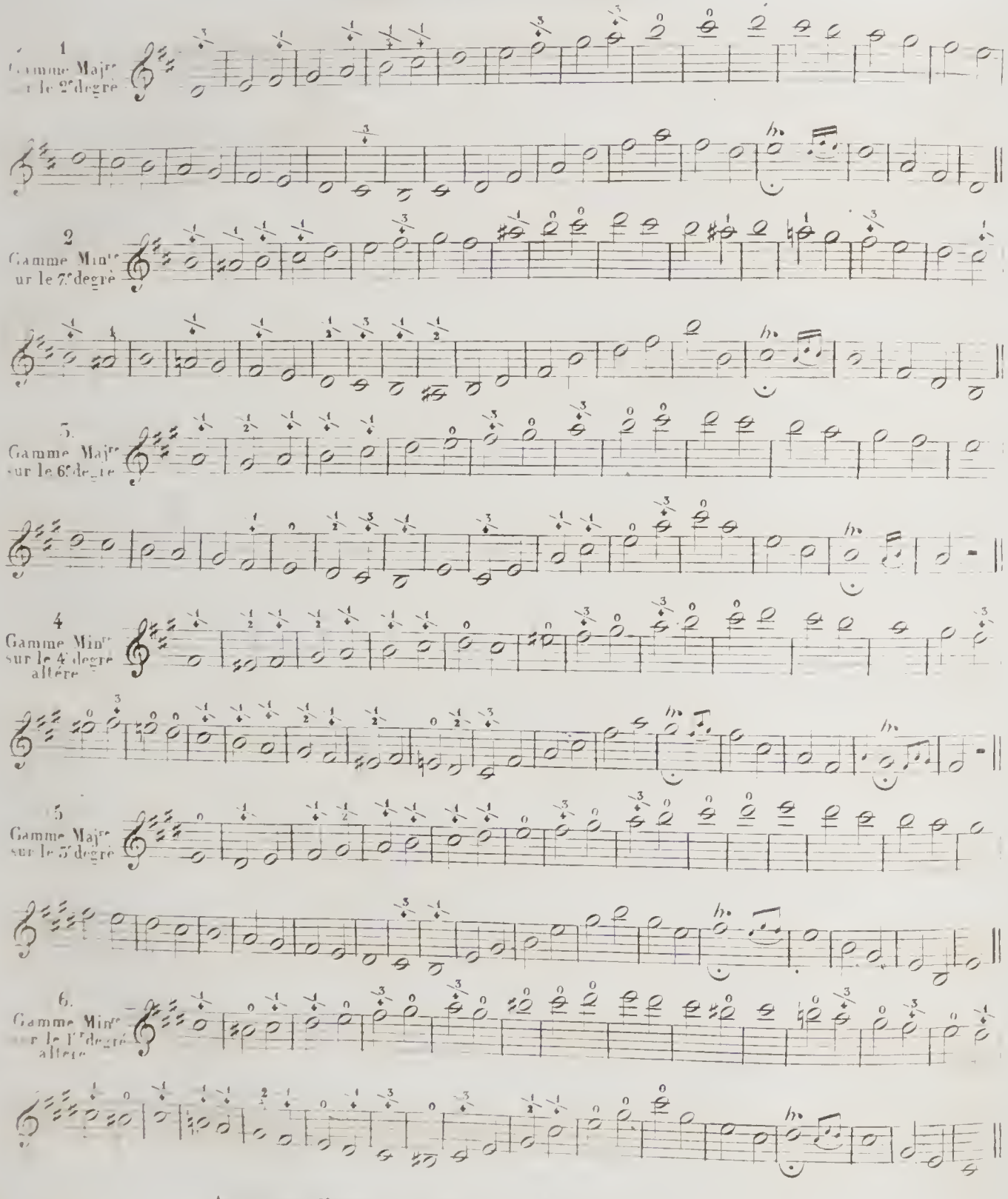
Voyez la 2ᵉ partie de l'étude N.° 1.

* Voyez la note page 60.

COR-ALTO.

15e LEÇON.

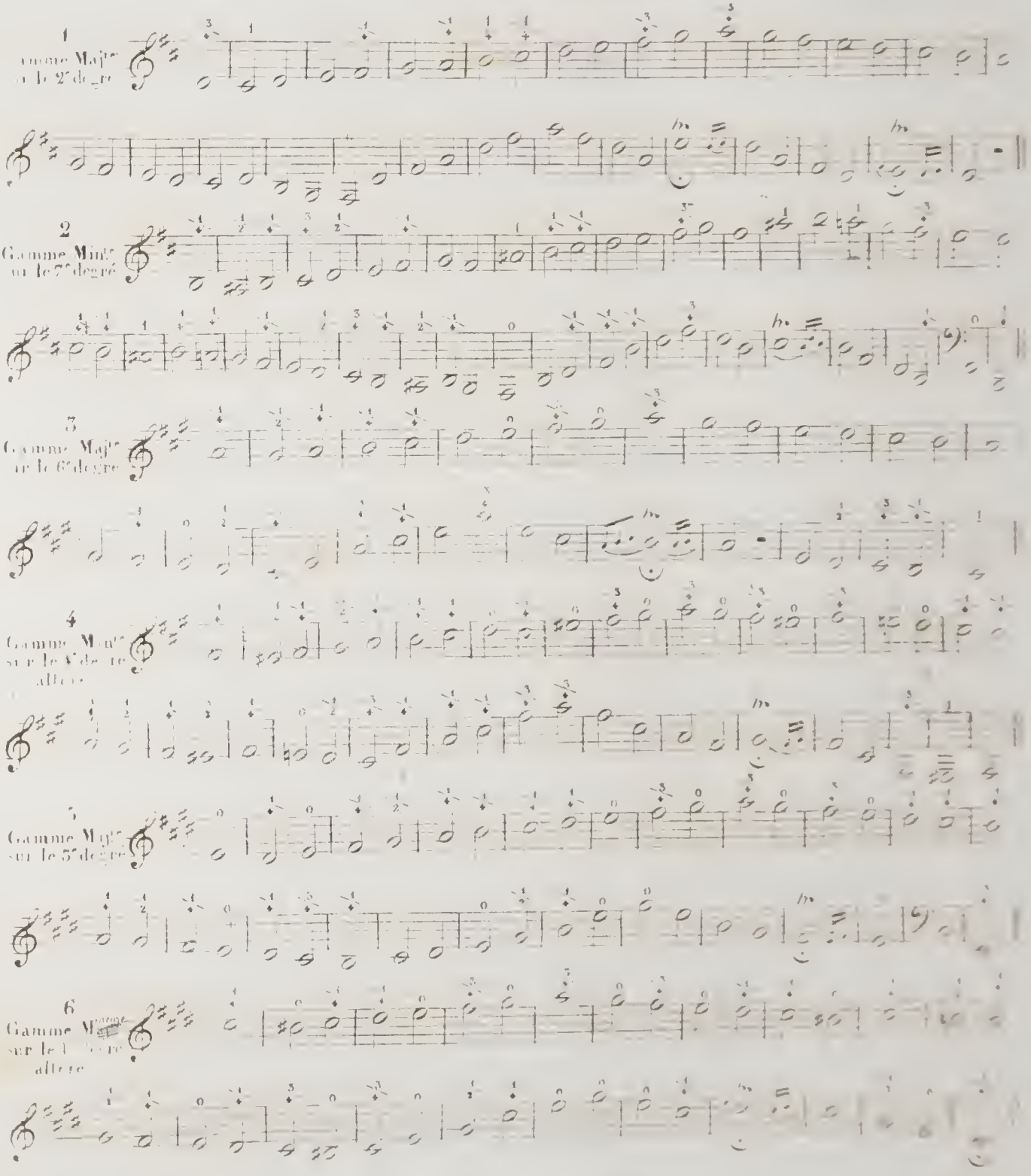
Gammes avec 2. 3. et 4 Dièses.



Après cette 5e Série de gammes, on executera l'étude N° 2 page 164.

15e LEÇON

Gammes avec 2 3 et 4 Dièses



ARTICLE 20

DE L'ARTICULATION.

La place que doivent occuper les diverses articulations, ou leur mélange, ne peut être fixée par des règles certaines: La nature de l'instrument, ses moyens d'exécution, le caractère des chants ou des traits, leur mouvement, leur nombre, déterminent les articulations Elles sont plutôt indiquées par le sentiment, que par des règles particulières. Nous ne pouvons donc offrir, à ce sujet, que des règles générales.

On employait autrefois peu d'articulations sur le Cor, surtout pour les traits communs, dans le médium de l'instrument: lier deux sons en détacher deux, dans les traits de notes assemblées de quatre en quatre; et dans ceux de trois notes ou triolets, lier les deux premières et détacher la troisième, étaient des règles dont il semblait qu'on ne devait point sortir. Ensuite il s'est trouvé des artistes qui ont prétendu se modeler sur les principes du chant, en liant tous les sons comme un chanteur qui vocalise. D'autres détachaient chaque note, et donnaient par là, à toute espèce de musique, un caractère sautillant qui contrastait avec la pesanteur des premiers La monotonie était nécessairement le partage des uns et des autres: n'avoir qu'une manière de rendre ses idées ou celles d'autrui, c'est vouloir ennuyer son auditoire. En musique surtout, où la variété est l'âme du discours, les articulations et les nuances sont deux puissans moyens d'être toujours neuf, même sur des traits souvent répétés, ou dont le style a pû vieillir.

On sait qu'il y a trois espèces d'articulations, le *Coulé* ou *Lié*, le *Pointé* et le *Detaché* ou *Piqué*. Nous ferons observer que *Coulé* et *Lié*, *Detaché* et *Piqué*, n'offrent réellement que deux articulations. Ce qui prouve que les Solfège, les Méthodes et les Dictionnaires de Musique, ont multiplié inutilement les dénominations

Le *Coulé* est indiqué par un trait un peu cintré qui embrasse le nombre des notes que l'on doit lier.

EXEMPLE.

Cette articulation se rapporte à la première espèce de *Portamento* des Italiens

Le *Pointé* se marque par un point que l'on place au dessus ou au dessous d'une ou de plusieurs notes, et qui indique qu'elles doivent être toutes frappées, mais sans sécheresse.

EXEMPLE.

Quelquefois les points sont accompagnés d'une liaison, ce qui signifie que le *Coup de langue* doit avoir assez de douceur pour que le son de chacune des notes soit soutenu et s'unisse au son de la note suivante.

EXEMPLE.

Enfin le *Detaché*, marqué par un point allongé au dessus ou au dessous de la note, exige que le son soit attaqué sèchement, et que les notes soient séparées par des silences pris sur la valeur de ces notes.

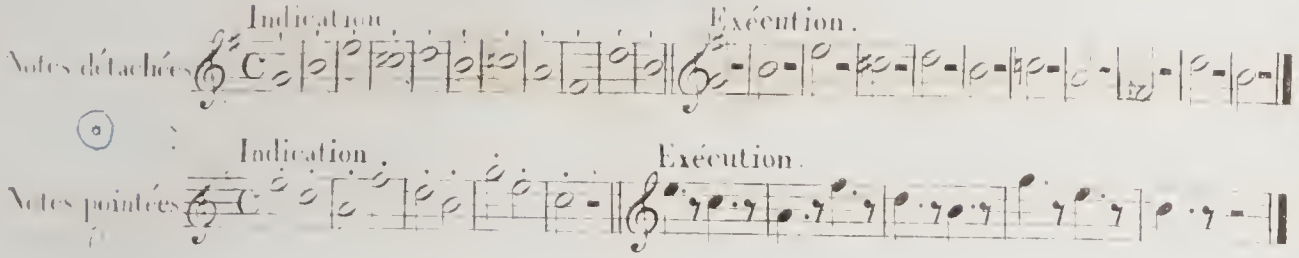
EXEMPLE.

Indication

Execution

Quand la marque du *Detaché* ou du *Pointé* est placée sur des notes de longue valeur, elle réduit ces valeurs à peu près de moitié.

EXEMPLE.



Le passage d'une note factice à une note naturelle est, de toutes les liaisons, la plus aisée à bien rendre sur le cor. Mais on doit remarquer que ce même passage offre un inconvénient qu'il est important de rectifier, en nourrissant par le souffle la note factice, et en affaiblissant au contraire l'éclat de la note ouverte.

Ainsi, chaque fois que l'on va d'une note sensible à sa tonique, par de petites notes ou autrement, la nuance doit être du fort au faible.

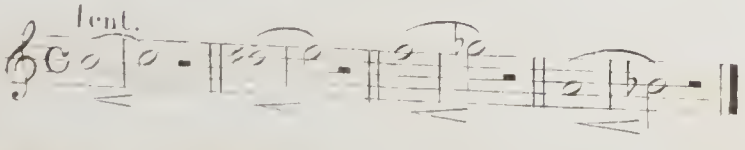
EXEMPLE.

La nuance contraire, sur le même passage, produit un mauvais effet.

EXEMPLE.

Cependant, il est un cas particulier, celui où le son prolongé est lié avec le suivant: Alors il faut que la force du son naturel soit en proportion avec celle du son factice, au moment même où le premier finit.

EXEMPLE.



Le reste de cet article appartenant à la Mélodie, ainsi qu'aux traits proprement dits, est annexé aux instructions de la seconde partie. Nous ajouterons seulement

(a) On doit supposer ici le mouvement très vif que, dans la musique d'Eglise, on désigne par les mots: *Tempo a capella*, ou *Alla breve*.

qu'en étudiant les accords brisés,[1] leurs résumés, et les progressions ascendantes ou descendantes qui suivent, avec leurs diverses articulations, l'élève doit donner des soins particuliers à leur *prononciation*, en faisant contraster les notes liées avec les notes détachées ou pointées; en marquant avec plus de force celles que la langue frappe, et laissant, pour ainsi dire, couler les autres d'elles mêmes; ce qui n'empêche pas d'observer la règle qui veut que, de deux sons, le plus élevé soit celui qui ait le plus d'intensité. Ce soin, et celui de la *prononciation*, aidera singulièrement à diminuer les fatigues de l'étude, en même temps qu'il donnera du caractère au *trait*, lorsque ces nuances ne seront point exagérées.

Enfin, il n'est pas moins essentiel d'exercer le même trait dans les mesures à 4/4 et à 2/2 alternativement. On apprendra par là, à sentir l'influence de l'une et de l'autre de ces mesures sur l'articulation, et à en déterminer le choix selon la nature de la mesure.[2]

On ne doit négliger ni les nuances partielles, ni la nuance générale sur chacun de ces exercices C'est-à-dire, que l'on doit augmenter ou diminuer la force des sons à mesure qu'ils montent ou descendent, en même temps que l'on observera le *Crescendo* en allant de la deuxième à la cinquième mesure, et le *Dècrescendo* en retournant de la cinquième à la première; car c'est une des raisons pour lesquelles les exercices de la quatorzième leçon ont été écrits à la manière des canons rétrogrades.

La première mesure n'est donc effectivement que la dernière, celle du repos; et la dernière note de la cinquième mesure se répète lorsqu'on revient; ce qui fait parcourir le trait dans tous les sens. Enfin, le mouvement, toujours modéré au commencement de chaque exercice, doit être accéléré peu à peu

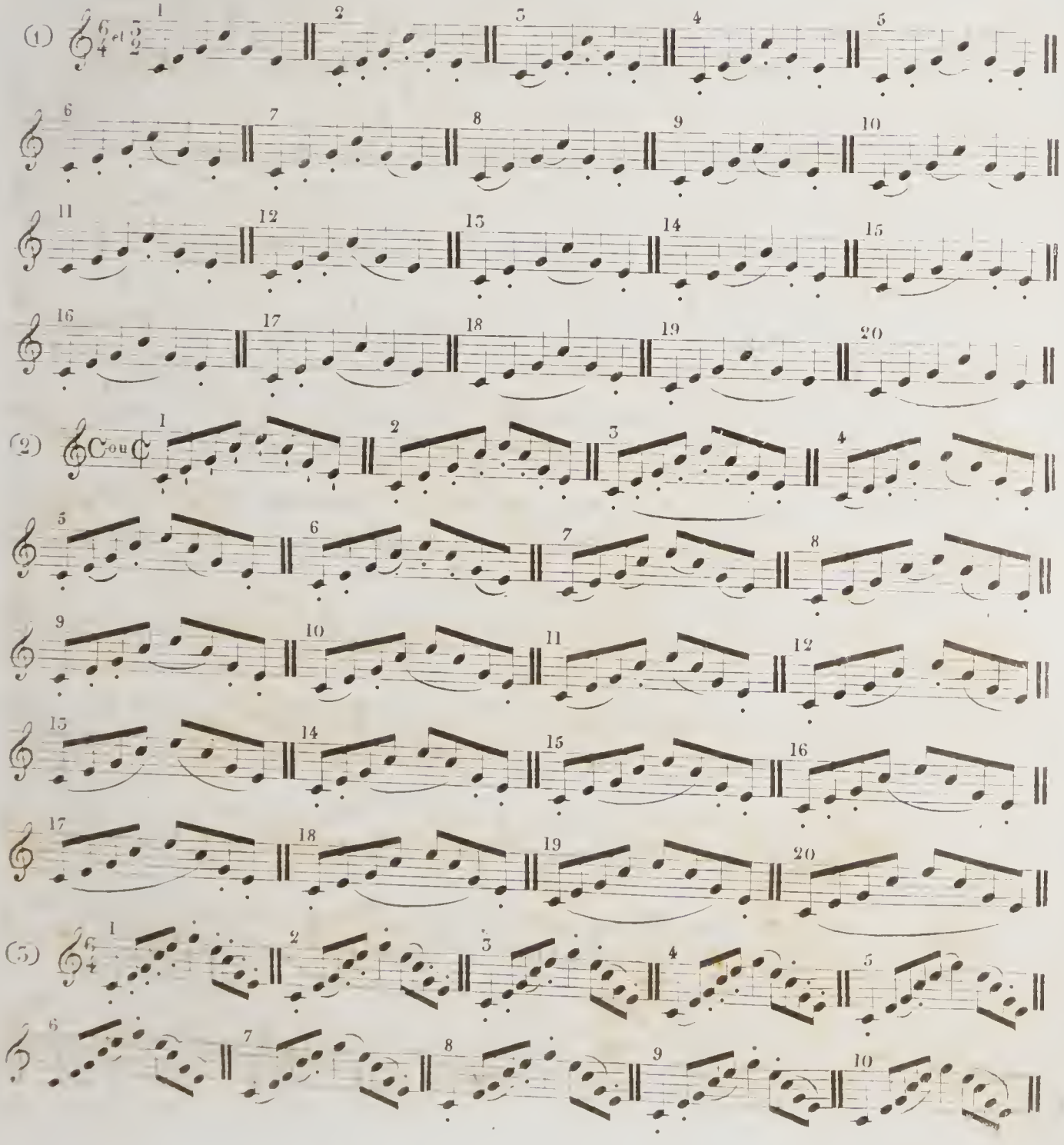
---

(1) On appelle *Accords brisés* ceux dont les différentes notes, au lieu d'être frappées simultanément, ne le sont que successivement. Ils sont le contraire des *Accords plaqués*. C'est un moyen que l'art a donné de faire de l'harmonie sur les instrumens qui ne peuvent rendre qu'un son à la fois. (*Voyez le traité d'harmonie de M.r* A. REICHA, p.e 124.)

(2) On ne doit pas oublier que certaines articulations accélèrent ou retardent le mouvement des notes, ce qui, dans les deux cas offre un grand avantage

TABLEAU

Des variétés d'articulations qu'on peut adapter à un même trait ou passage, et emploi de ces articulations sur les accords brisés, majeurs ou mineurs.



Suite du Tableau

14. LEÇON.

Emploi des articulations précédentes, sur les accords brisés majeurs et mineurs.

* Tous les exercices des 14e et 15e leçons, doivent se dire en rétrogradant.

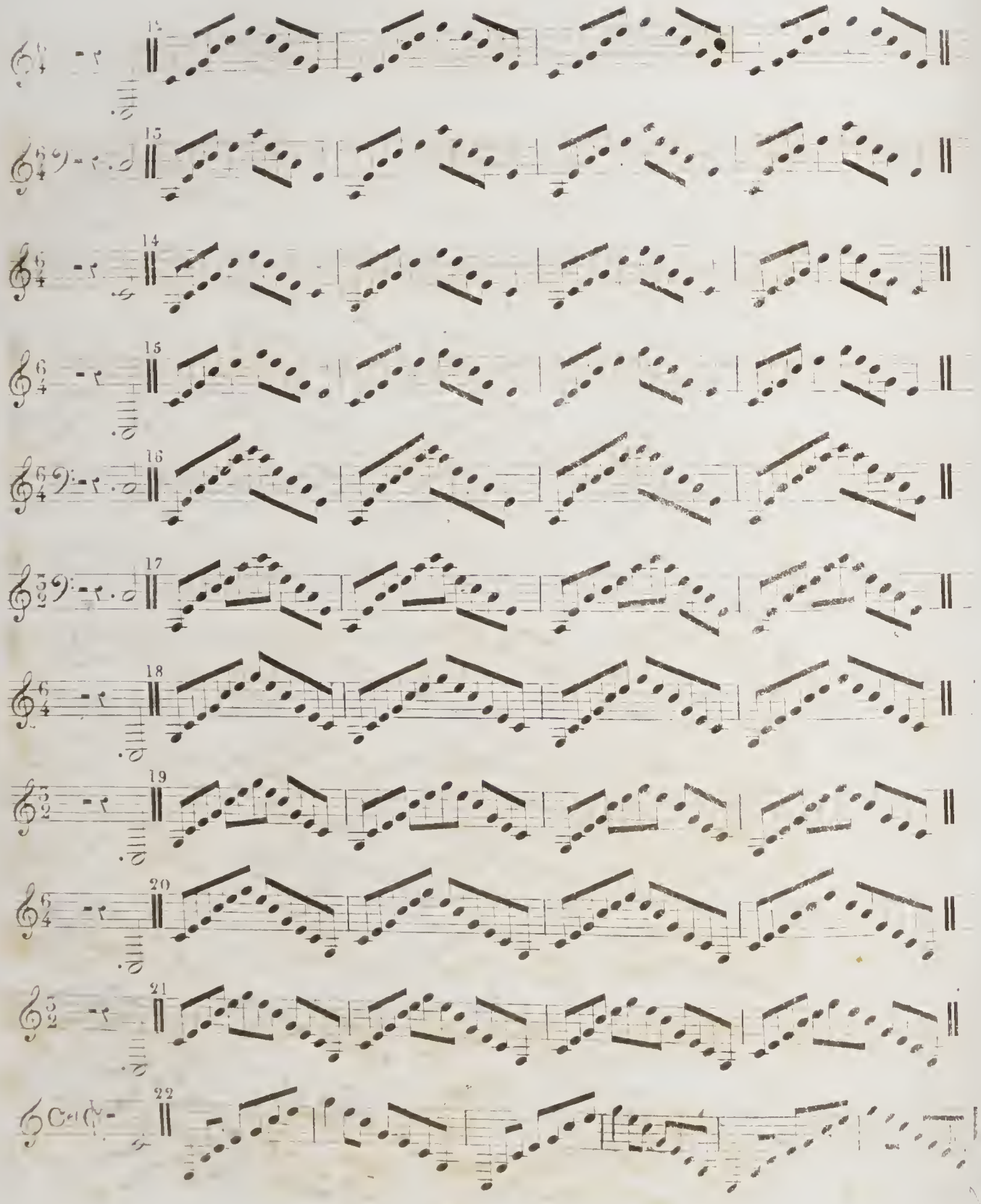
14. LEÇON.

Emploi des articulations précédentes, sur les accords brisés majeurs et mineurs.

Voyez le tableau précédent page 74

Voyez la suite page 76

Suite de la 14e leçon

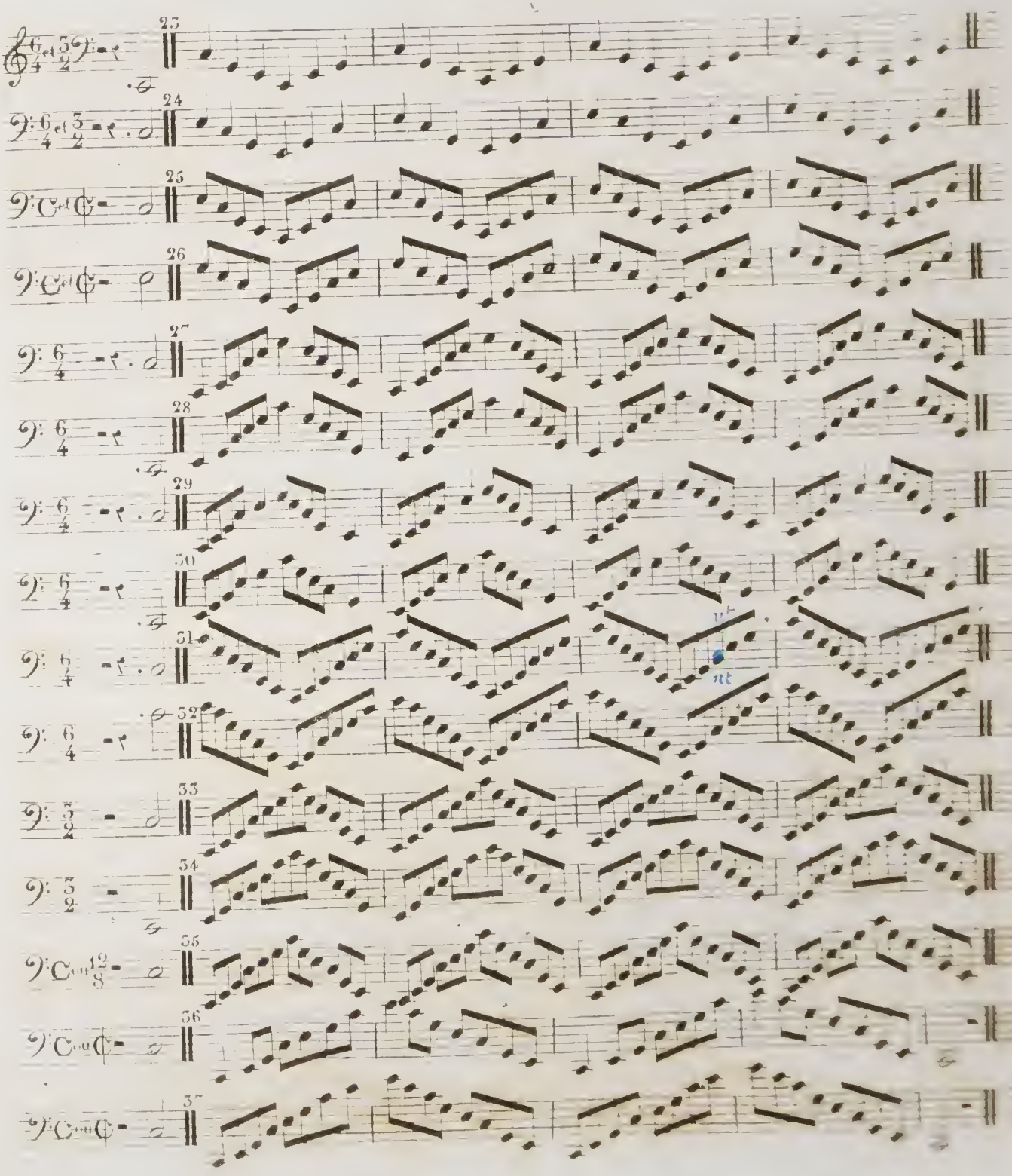


COR BASSE

Suite de la 14e leçon

Pour l'étude du Ut ♮ grave au dessous de la portée

Les mêmes articulations sont applicables à ce trait, quoiqu'il soit renversé



ARTICLE 21

15.e LEÇON.

RÉSUMÉ DES ACCORDS BRISÉS

On pouvait, sans doute, présenter les accords majeurs et mineurs des dix-huit modes sous les mêmes aspects que celui du premier dégré, mais cette étude, fort longue, offrait à l'élève des difficultés qu'il n'aurait pu surmonter d'abord, n'y étant pas amené par ce qui précède. On a donc préféré le faire passer de suite aux résumés des différens accords; ce qui n'empêchera pas l'élève de faire plus tard, l'essai du travail qu'on lui épargne ici, mais seulement sur les résumés de la leçon suivante, et en commençant par ceux des accords qui présentent le moins de difficultés, sous le rapport du nombre des sons factices.

Les numéros 1 et 2 des premiers résumés, (15.e *Leçon.*) ne sont qu'un moyen d'abréger l'étude de la 14.e leçon. Ce moyen ne doit être employé qu'après que l'accord majeur du premier dégré, et ses renversemens, auront été exercés au moins une fois tels qu'ils sont écrits, et avec les principales variétés d'articulations présentées dans le tableau qui les précède.

Les numéros 3 et 4 de la 15.e leçon serviront d'objet de comparaison à l'égard des accords mineurs, comme les numéros 1 et 2 à l'égard des accords majeurs, pour l'essai que nous venons de conseiller.

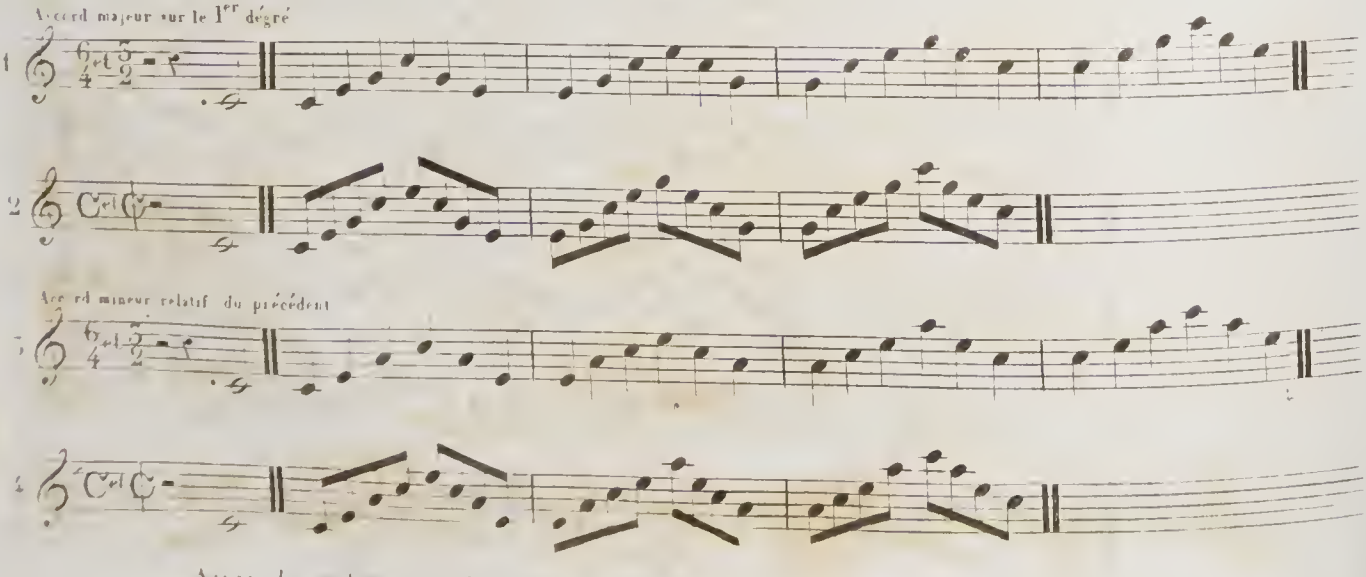
Les résumés de la 16.e leçon, accompagnés d'une basse chiffrée, sont des espèces de

---

COR-ALTO.

Manière de résumer les deux premiers exercices de chaque accord.

1.er Moyen.



Ainsi des autres accords, majeurs et mineurs, dans les différens modes.

ARTICLE 21

15ᵉ LEÇON

RÉSUMÉ DES ACCORDS BRISÉS

préludes, dans lesquels les accords majeurs et mineurs relatifs, sont enchaînés d'après les loix les plus simples et les plus naturelles de la modulation. Cette 16ᵉ leçon fournit à l'élève un travail journalier qui développera singulièrement ses facultés, en lui faisant sans cesse parcourir toute l'étendue commune de son genre.

Dans l'exécution de ces résumés, la nuance est toujours celle du *doux* au *fort* en montant, et celle du *fort* au *doux* en descendant. L'articulation première ou principale, sera celle du *Pointé*, qui permet que les sons soient liés, bien que chaque note soit frappée. On pourra ensuite exercer les diverses articulations données, et les entremêler d'autant de manière qu'on le jugera à propos.

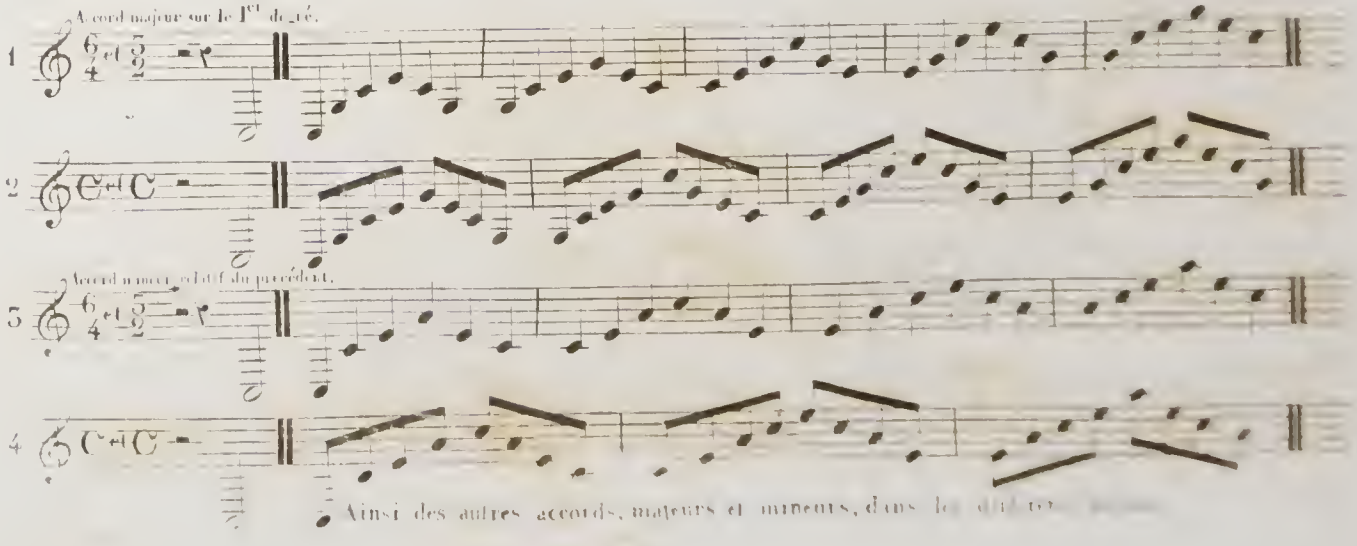
Le *Cor-Basse* conservera toujours le ton de *Mi* ♭, mais le *Cor-Alto* peut prendre, dès la 14ᵉ leçon, ceux de *Mi* ♮ et de *Fa*, selon qu'il a plus ou moins d'aptitude à atteindre aux sons aigus, d'une manière franche, sans effort et sans aucune sorte d'altération du son, dans sa qualité, dans sa justesse et dans son intensité.

Enfin, l'élève doit s'attacher, dans cette 16ᵉ leçon, à mettre entre les sons de chaque exercice le rapport convenable, eû égard au mode, c'est-à-dire aux notes naturelles, diésées et bémolisées. Il faut donc qu'il se rappelle les signes des mouvemens de la main du pavillon, indiqués dans les 11ᵉ, 12ᵉ et 15ᵉ leçons, afin de les placer ici, par la seule pensée, et de les employer à propos et selon le cas.

COR-BASSE.

Manière de résumer les deux premiers exercices de chaque accord

1ᵉʳ Moyen.

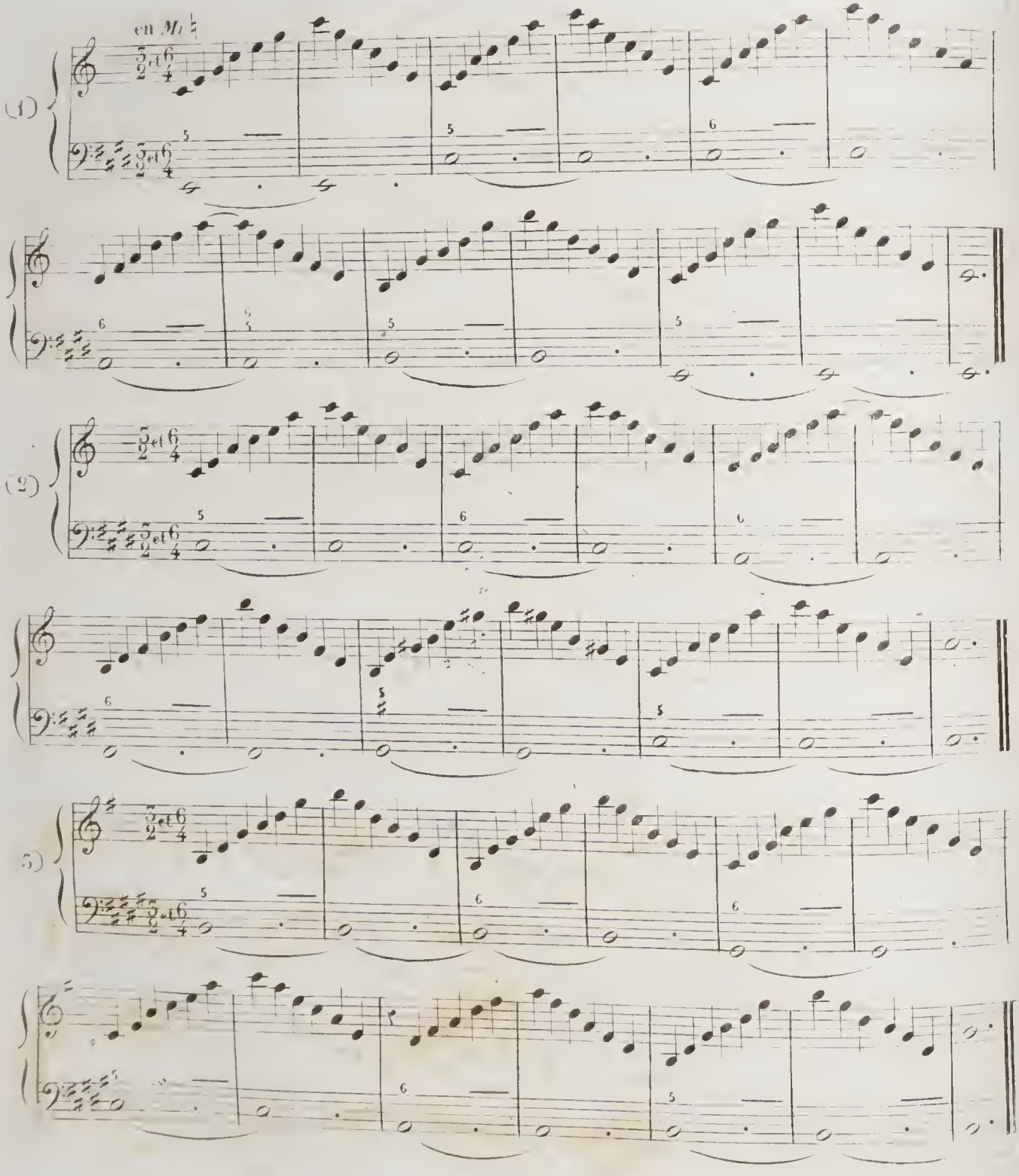


Ainsi des autres accords, majeurs et mineurs, dans les différ[illegible]

46.e LEÇON.

Enchainement des accords majeurs, mineurs et diminués.

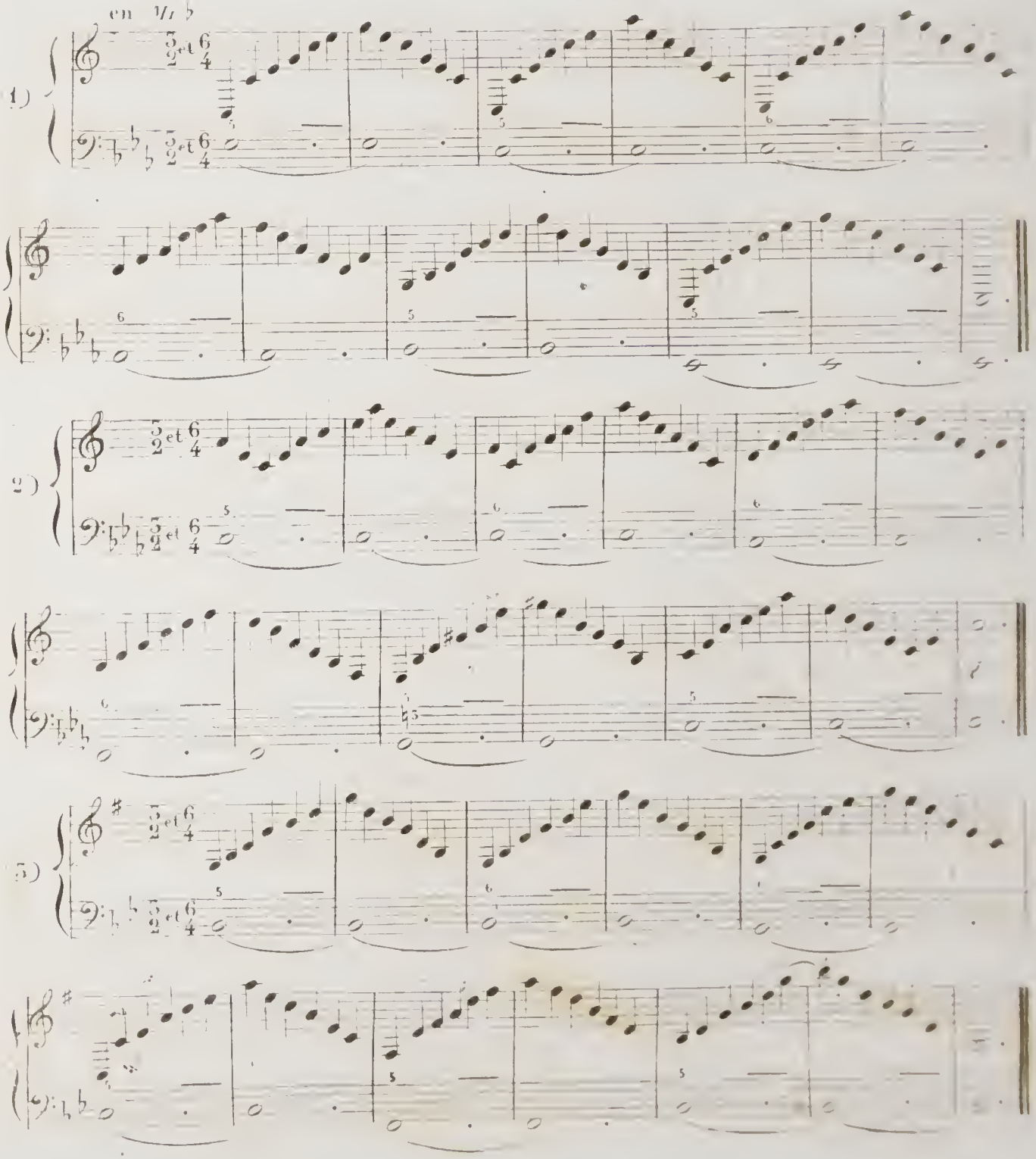
2.e moyen de résumer ces accords.



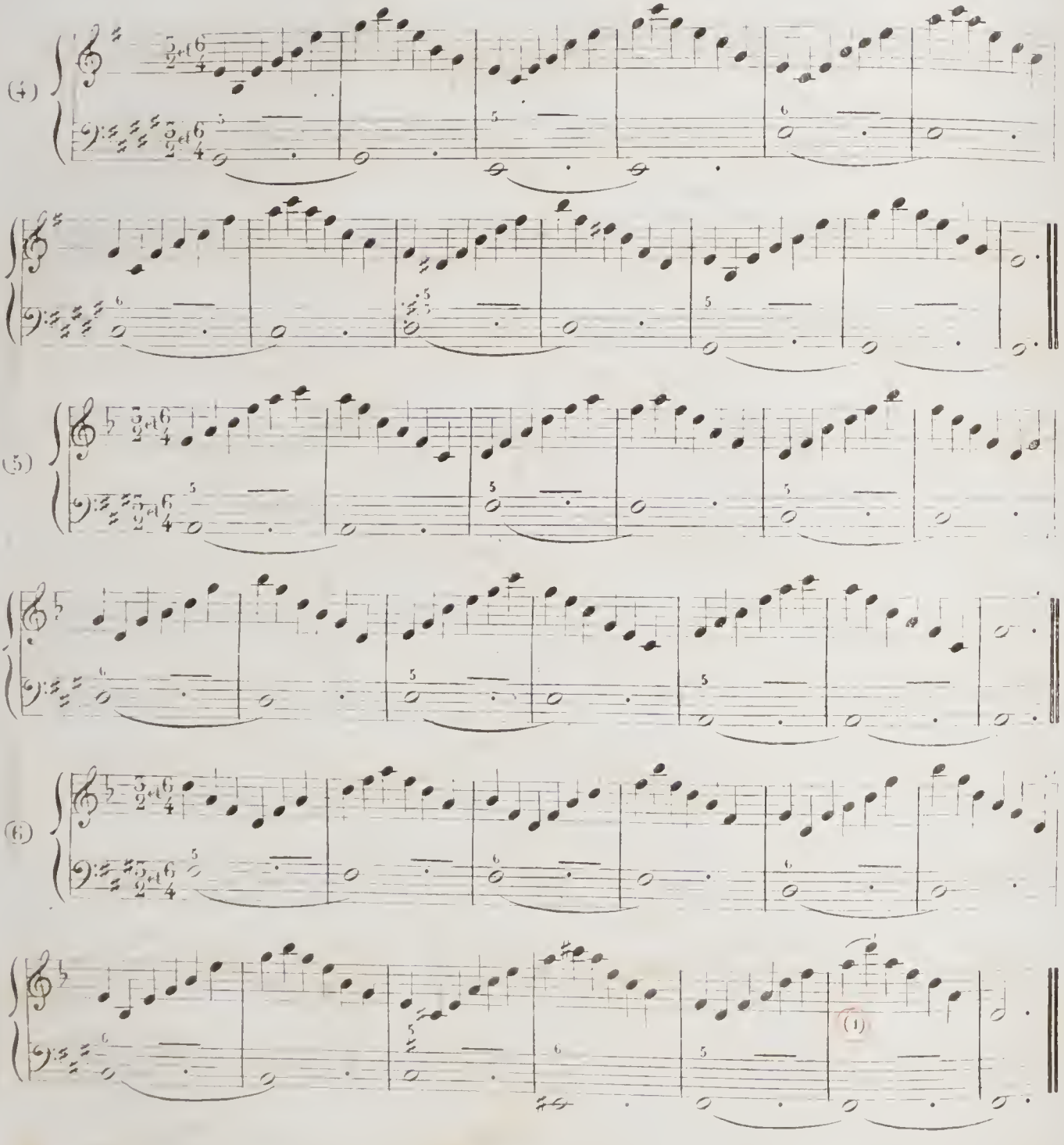
16e. LEÇON.

Enchainement des accords majeurs, mineurs et diminués.

2e. moyen de résumer ces accords.

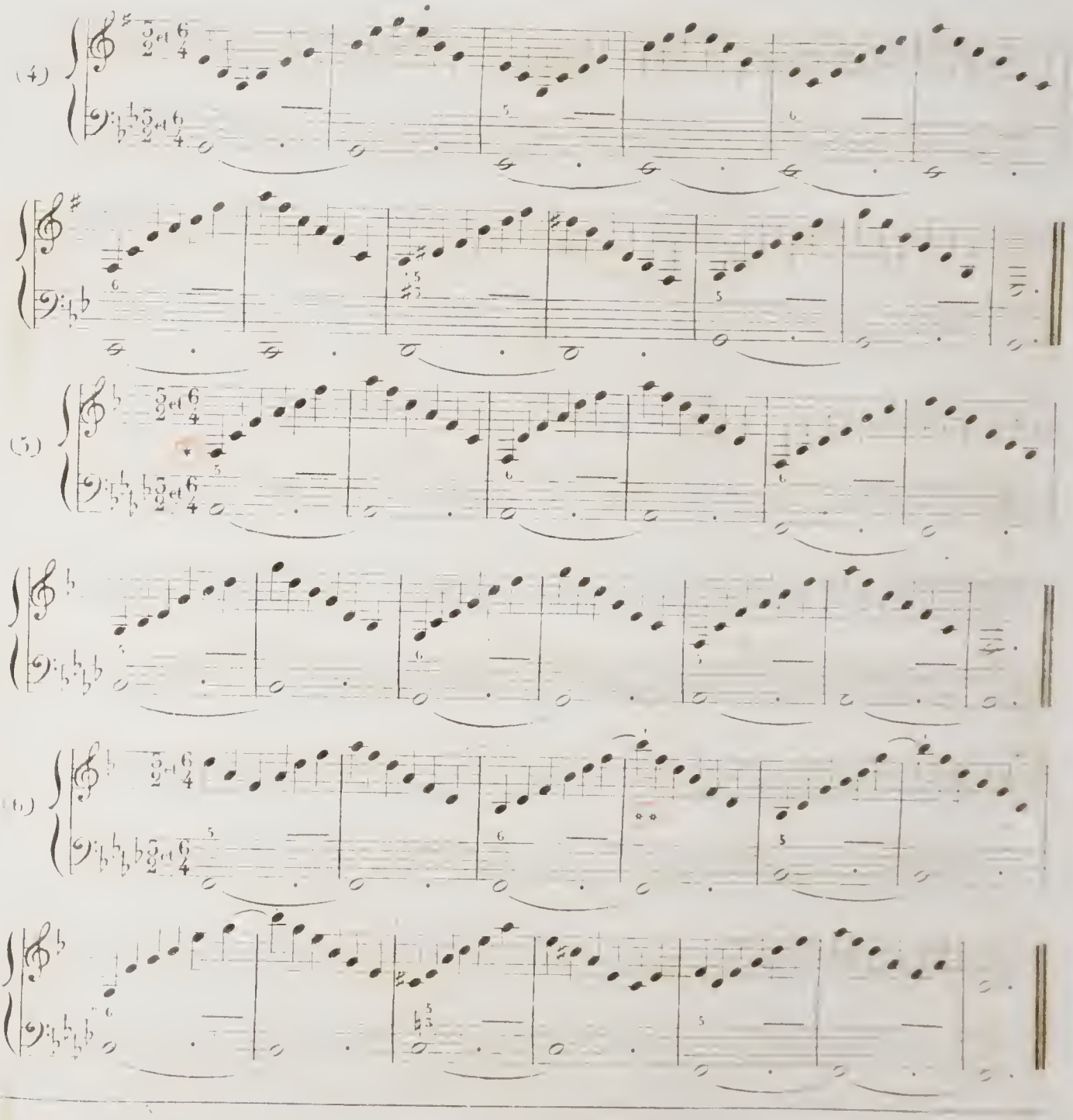


Suite de la 16^e leçon.



(1) Quand on rencontre une note qui dépasse l'étendue ordinaire, eu égard au mouvement, on lie cette note avec celle qui précède, et on la quitte aussitot. C'est ce qu'on appell *jeter le son*; ce qui ne doit s'entendre que de la premiere des deux notes que l'on pose, sur laquelle on pèse, en quelque façon, comme pour mieux assurer l'élan dont on a besoin dans le passage d'une note à l'autre.

Suite de la 16.e Leçon

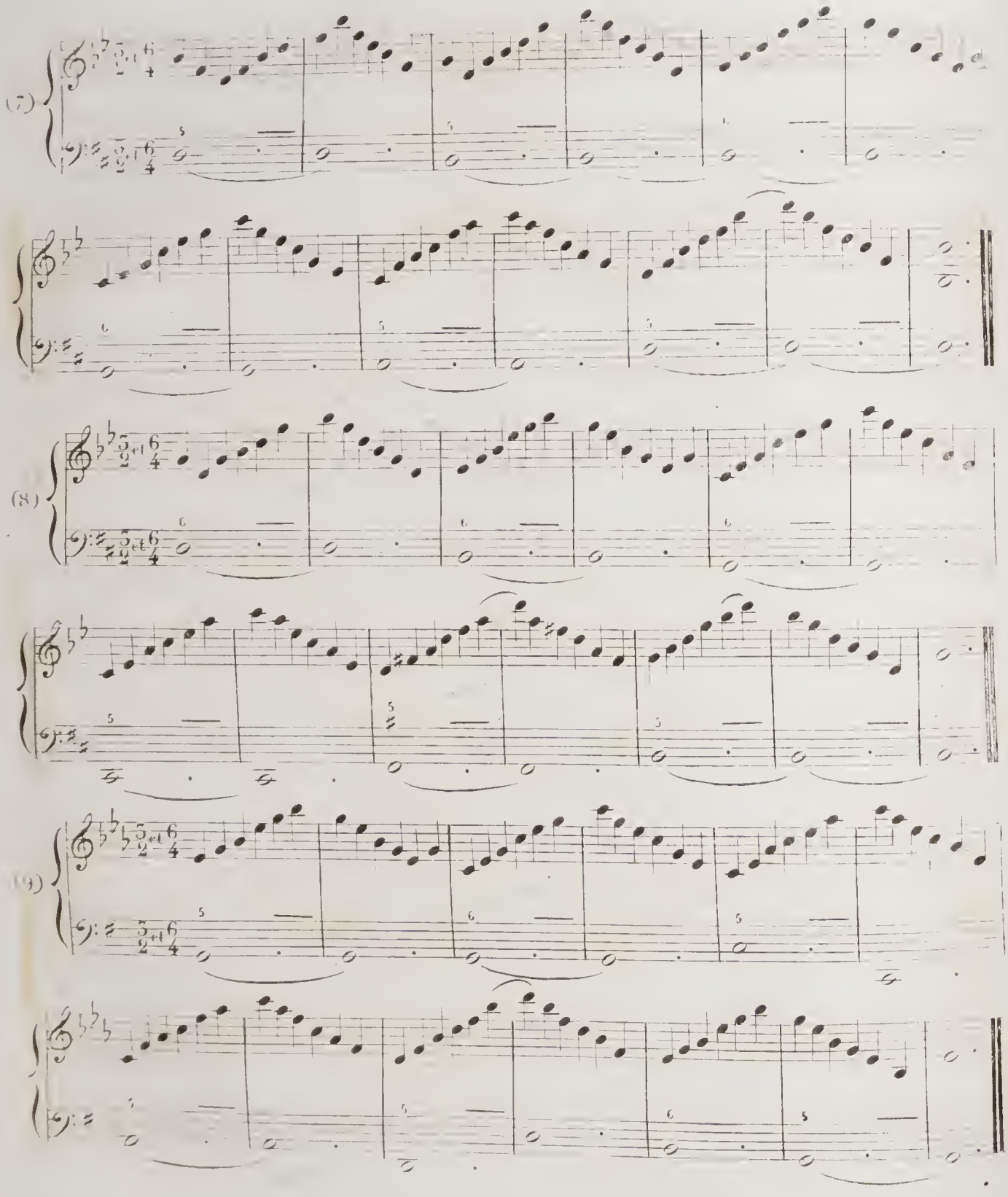


* Lorsque, dans un mouvement vif, le *fa* ♮ ou ♯, au dessous de la portée, est suivi d'une note [illegible] il reçoit l'unité; si, au contraire, il précède une note factice, alors il prend le zero. Cette règle est donnée pour éviter, autant que possible, une succession trop longue de sons factices.

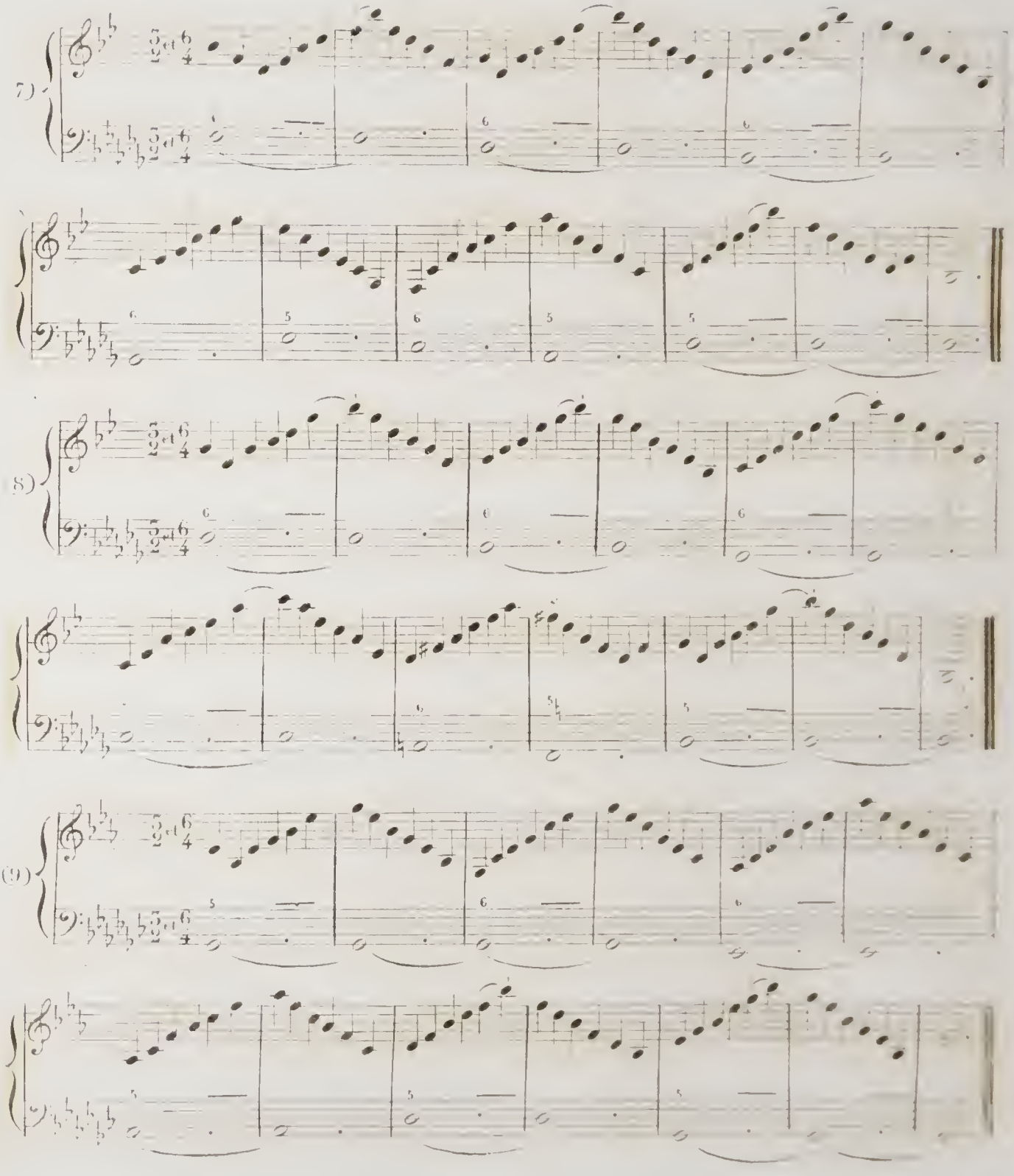
** Les cors qui dépassent l'étendue ordinaire du *Cor-basse*, ne lui sont donnés le plus souvent que pour [illegible] ils peuvent se lier avec le son qui précède.

(*Voyez la Note B du Cor-alto, pour la manière de lier ces sons.*)

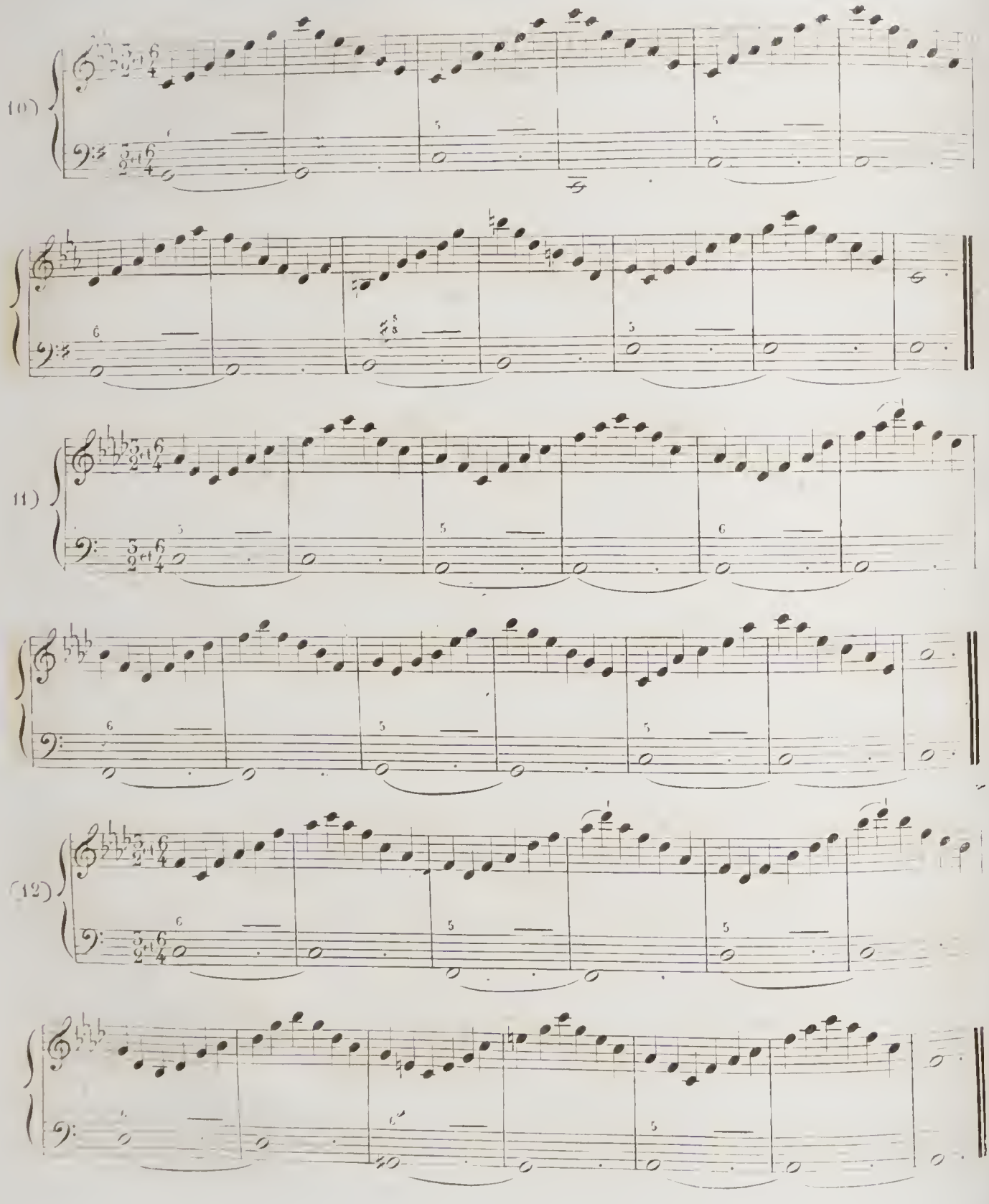
Suite de la 11e leçon.



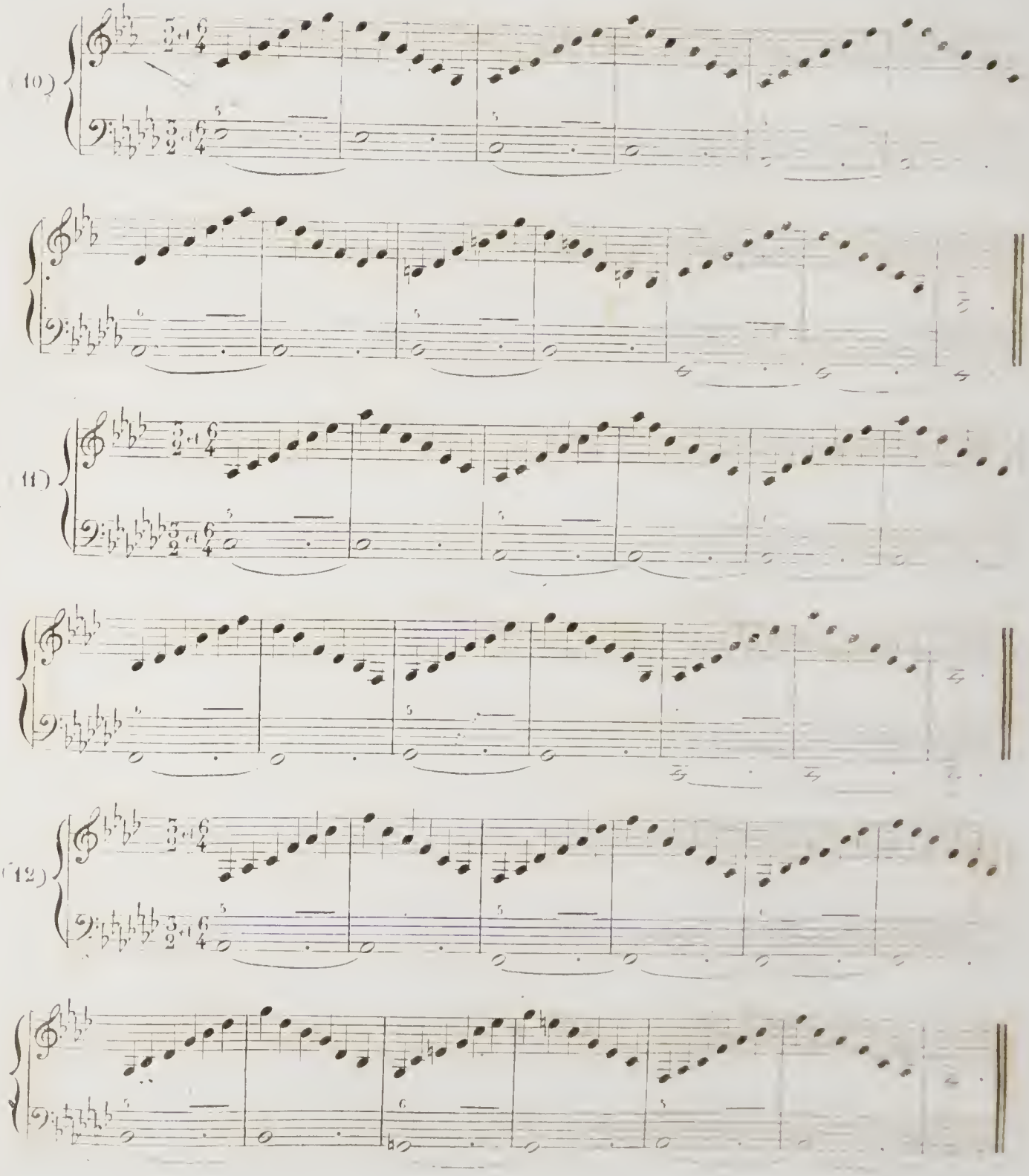
suite de la 16e leçon



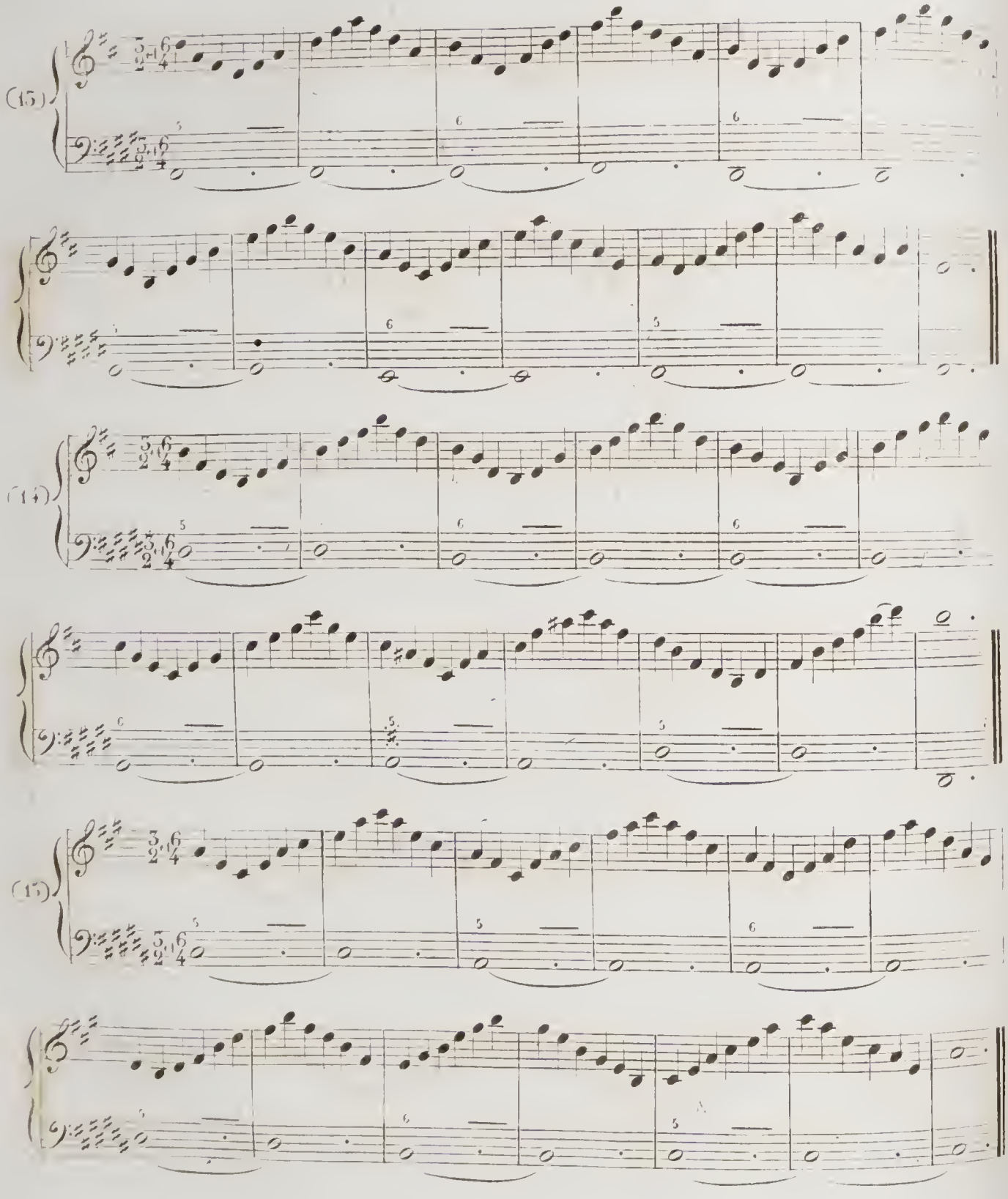
Suite de la 16.e leçon.



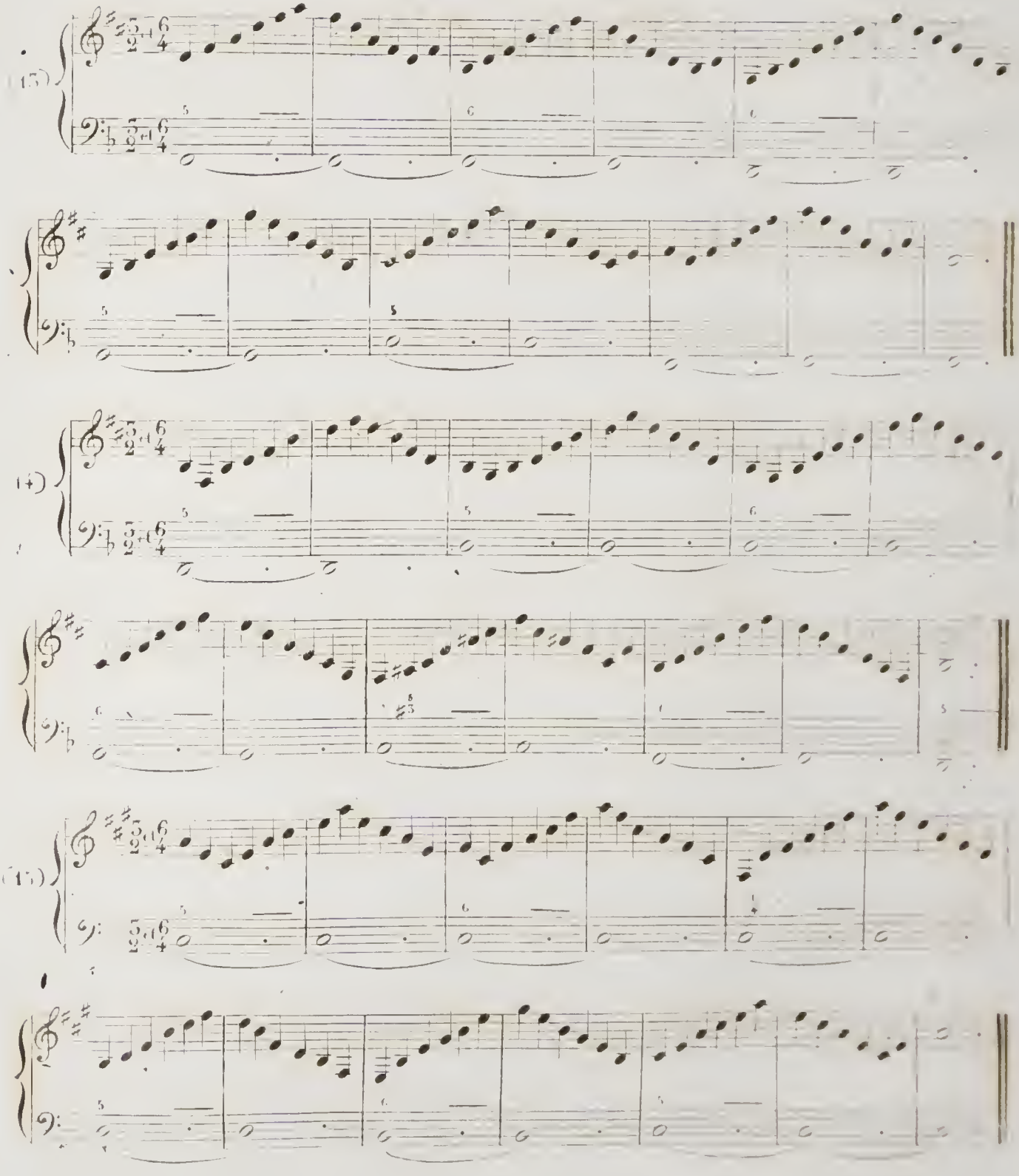
Suite de la 16.e lecon.



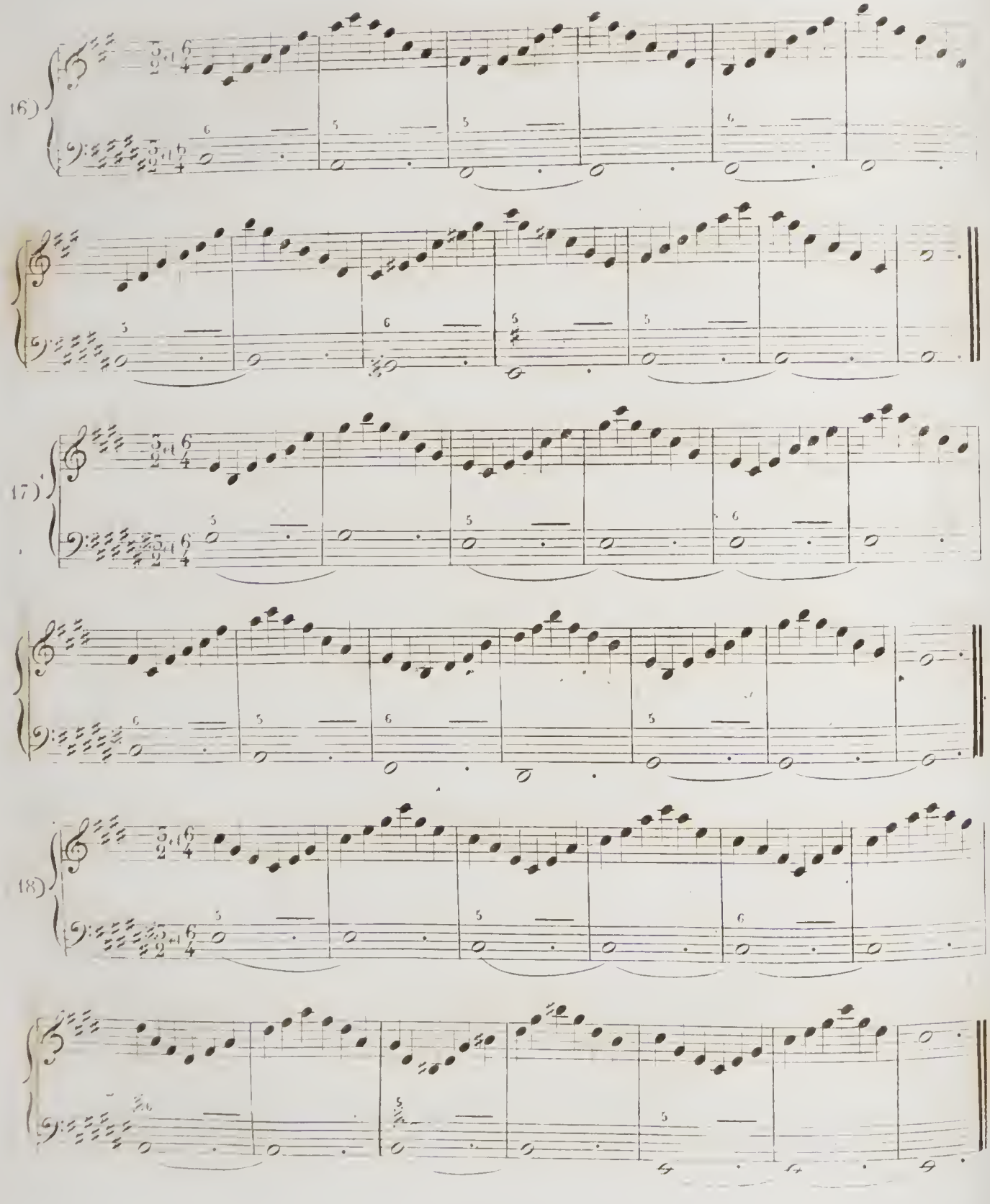
Suite de la 16.e leçon.



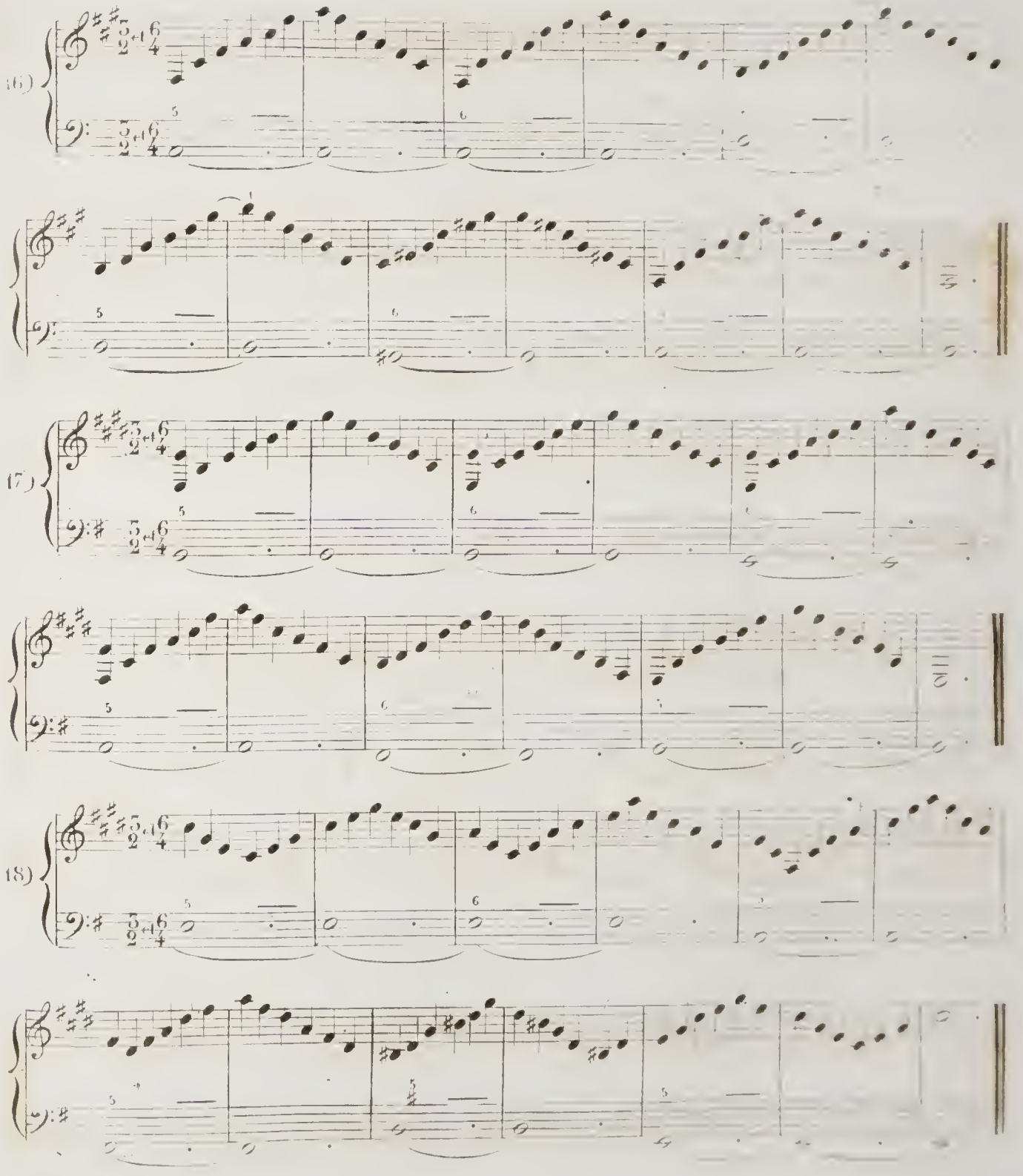
Suite de la 16.e leçon.



Suite de la 16.e leçon.



Suite de la 16.e lecon.



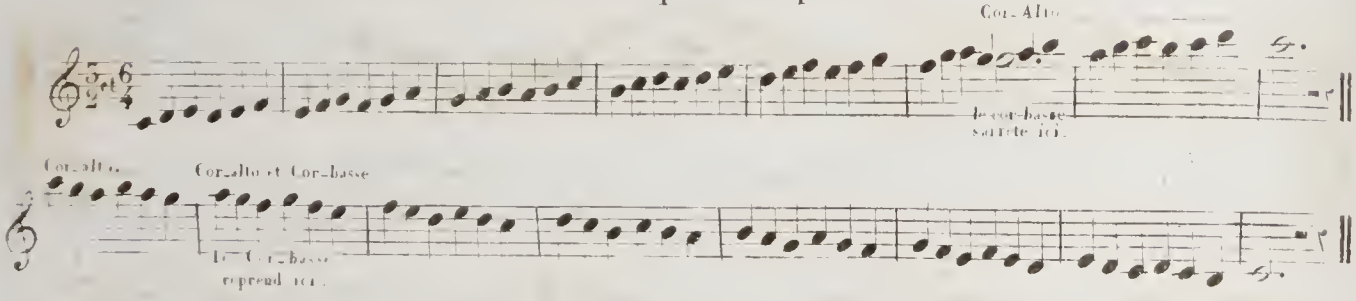
ARTICLE 22.

VARIÉTÉS D'ARTICULATIONS, SUR DES SUCCESSIONS ASCENDANTES ET DESCENDANTES, PAR DEGRÉS CONJOINTS.

Ce qui a été dit dans les exercices précédens, relativement aux articulations, à la prononciation et aux nuances, est commun à cette leçon, ainsi qu'à celles qui suivent.

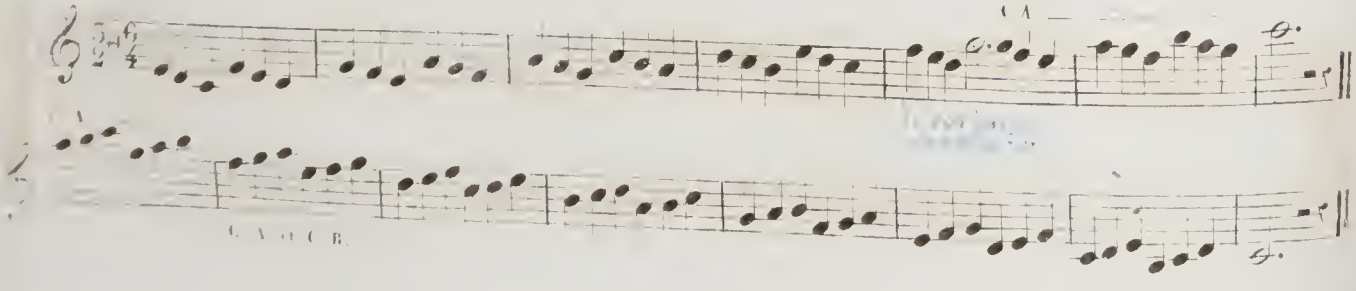
17.e LEÇON.

Exercice sur les diverses articulations que l'on peut donner à un même trait.

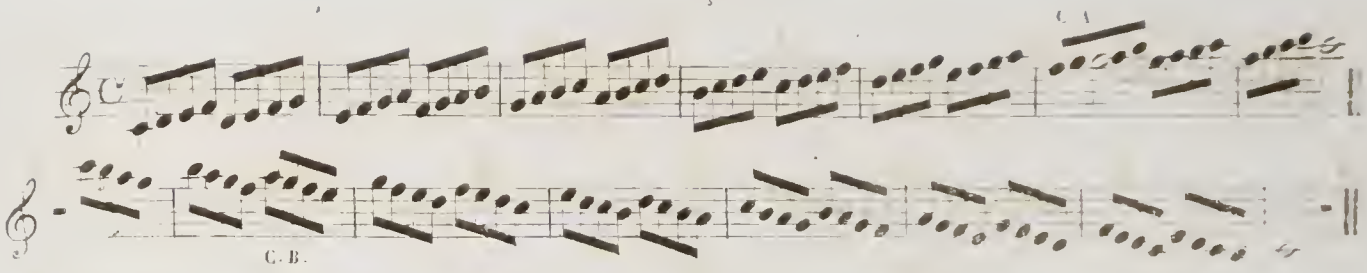


Articulations de l'exercice précédent.

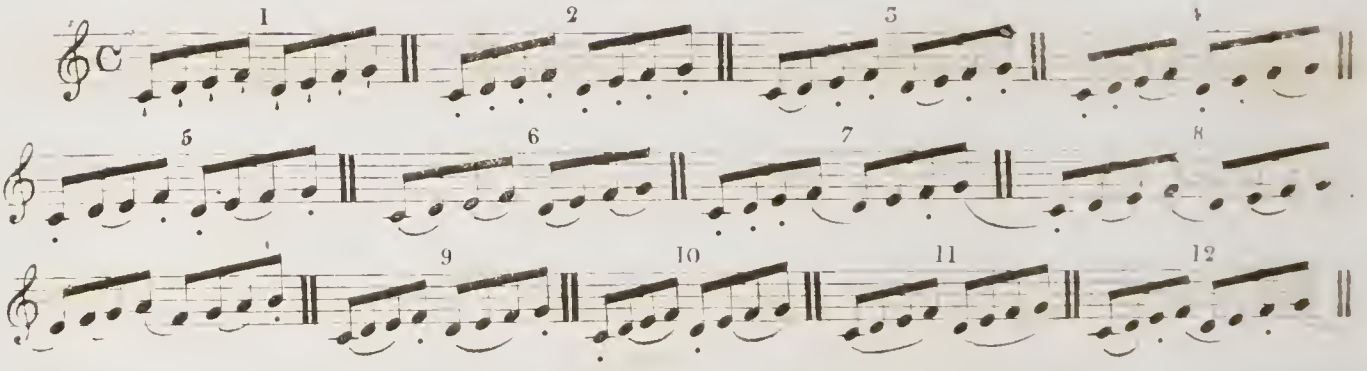
Les mêmes articulations conviennent à l'exercice suivant.



18.e LEÇON.



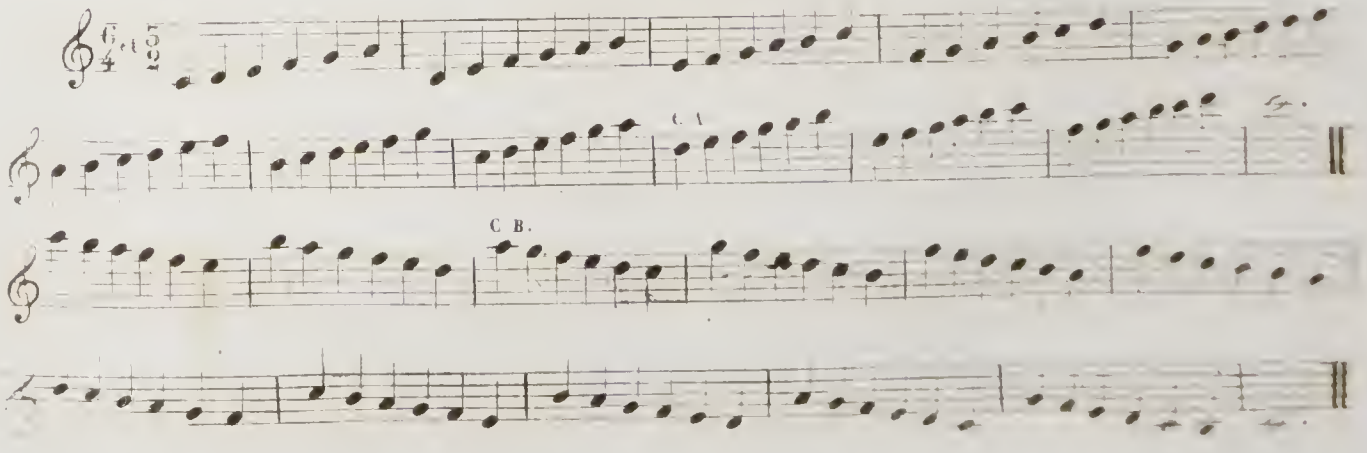
Articulations de l'exercice précédent.



Renversement de l'exercice précédent.

Les mêmes articulations y sont employées.

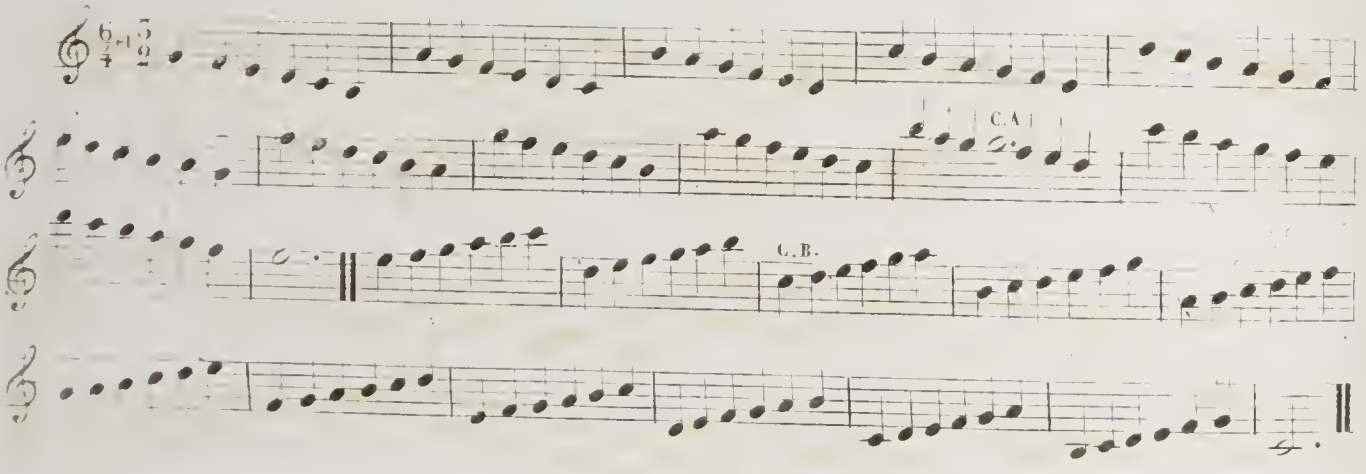
19.e LEÇON.



Articulations de l'exercice précédent.

Renversement de l'exercice précédent,

avec les mêmes variétés d'articulations.

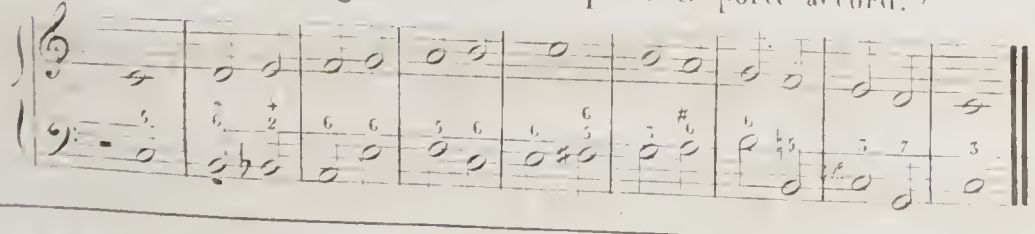


ARTICLE 25.

VARIÉTÉS D'ARTICULATIONS SUR LA GAMME MAJEURE DU 1.er DEGRÉ.

On ne doit pas confondre les gammes composées de notes d'une valeur plus ou moins longue, et dont chacune peut porter accord, avec celles qui sont composées de notes réelles et de notes passagères. Ici un accord peut suffire à chaque gamme, soit qu'elle monte, soit qu'elle descende.

Exemple d'une gamme dont chaque note porte accord.(*)



(*) Une gamme de cette sorte n'est jamais usitée dans la musique d'exécution; elle y serait déplacée, autant qu'elle est [illegible] dans les principes élémentaires de cet art. (Son harmonie peut être variée de plusieurs manières.)

Les gammes composées de notes réelles et de notes passagères, ne sont au fond que des accords brisés, ou des intervalles de 3.ce 4.e 5.e etc. remplis par des notes passagères.

EXEMPLE

Gammes composées de notes réelles et de notes de passage.

Ces gammes peuvent aussi porter d'autres accords, en modifiant par les accidents, les notes réelles ou passagères, selon le mode que l'accord fait pressentir

EXEMPLE.

La Méthode de chant du Conservatoire, page 40, donne à ces sortes de gammes le nom de *Roulades*, et les place au rang des *Agrémens* de la musique, considérant apparemment les notes passagères comme autant de notes de goût ou d'agrément. En effet, ces notes ont pour origine l'usage de *Broder*, de *Fleurir* le *Contre-point*, c'est-à-dire les parties dont on accompagnait le *Plain-chant*, pour en varier la monotonie; et ces *Broderies*, ce *Fleurtis*, comme on s'exprimait alors, introduisaient nécessairement beaucoup de notes étrangères à l'harmonie.

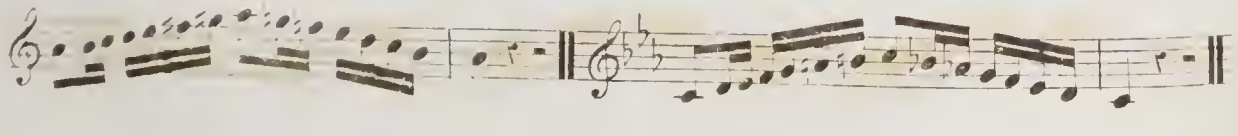
Cependant, le mot de *Roulade* que l'usage a consacré, n'est guère admis que dans la musique vocale. Celui de *Trait* qui a souvent la même acception, est affecté à la musique instrumentale, et s'entend principalement des difficultés; mais comme d'une part, nous ne voulons pas anticiper sur les agrémens de la musique; que de l'autre, nous réservons le nom de *Trait* pour tous les exercices de la 2.e partie de cette Méthode, nous continuerons à nous servir du mot de *Gammes*.

Celles-ci, qu'on suppose toujours exécutées dans un mouvement vif, vont être présentées sous tous les aspects où leur articulation peut être variée. La plupart peuvent recevoir encore diverses articulations qui ne sont pas marquées, parcequ'il aurait fallu augmenter considérablement le nombre de ces gammes. On a donc placé, sur chacune de celles qui ne sont écrites qu'une fois, que l'articulation la plus naturelle à la manière dont elle est présentée.

La gamme majeure de la Tonique, ou du 1.er dégré, est seule employée dans cette 2.e leçon; mais l'élève studieux doit transposer les 20 premiers numéros dans les différens modes majeurs et mineurs des trois séries, en commençant par les modes majeurs les plus aisés, c'est-à-dire, par ceux qui présentent le moins d'accidens à la clef; il fera de même pour le mode mineur.

Le corps sonore étant muet à l'égard du mode mineur, sa gamme est purement *Artificielle*; c'est un produit de l'art qui, de quelque manière qu'on l'envisage, a ses imperfections. On prendra pour l'exécution de cette gamme, la formule la plus généralement usitée, celle par laquelle on hausse d'un demi-ton la 6.e et la 7.e note, en montant seulement.

EXEMPLE.



Le Cor-alto ne dépassera pas les vingt premières gammes, sans les recommencer à l'octave inférieure du N.° 1, et avec les mêmes articulations.

Le Cor-basse, qui ne peut exécuter ces vingt gammes sur l'octave inférieure et supérieure de son N.° 1, les répètera, par transposition, à la 5.te inférieure et supérieure de la gamme de la tonique.

A ce sujet, nous ferons remarquer ce qui suit : La gamme à l'octave inférieure du N.° 1, ne peut se faire sur le Cor qu'en descendant, et dans un mouvement vif, à cause des notes *La*, *Mi* et *Ré*, qui ne peuvent se faire avec plus ou moins de succès qu'en trompant l'oreille; ce qui peut avoir lieu, en donnant autant de *Coups de langue* qu'il y a de notes dans cette gamme. Il s'en suit qu'il faût détacher toutes les notes d'une pareille gamme, surtout après avoir quitté la note sensible.

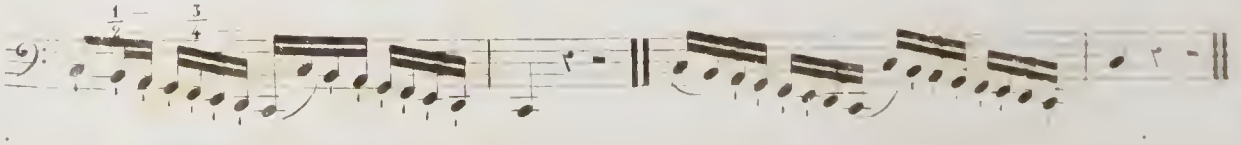
Il en est à peu près de même de la gamme du cinquième dégré, à l'octave inférieure du N.° 2, à cause du *La* qui fait aussi une lacune dans cette gamme. C'est pourquoi nous recommandons dans nos instructions aux jeunes compositeurs, de n'employer ce *La* que dans un mouvement vif, comme note de passage, et entouré des notes naturelles qui l'avoisinent. (*Voyez l'exemple ci dessous.*) Le jeu de la main du pavillon se réduit, dans cette gamme, à le fermer à moitié, et à laisser la main dans cette position pour *Si* et *La*, ou *La* et *Si*, soit qu'on descende, soit qu'on monte.

EXEMPLE.

On voit que cette gamme peut monter ou descendre.

Dans la gamme de la Tonique, octave grave ou inférieure du N.° 1, la main, indépendamment des *Si* et *La* précédens qui s'y trouvent, ferme le pavillon aux $\frac{3}{4}$ sur le *Ut* et reste dans cette position, jusqu'au *Ré* inclusivement.

EXEMPLE.



L'étude des *Gammes*, jointe à celles des *Sons filés* et des *Accords brisés*, peut être considérée comme le Manuel du Chanteur et de l'instrumentiste; c'est le travail de chaque jour, c'est celui de toute la partie de la vie que l'on consacre à l'exercice de l'art musical.

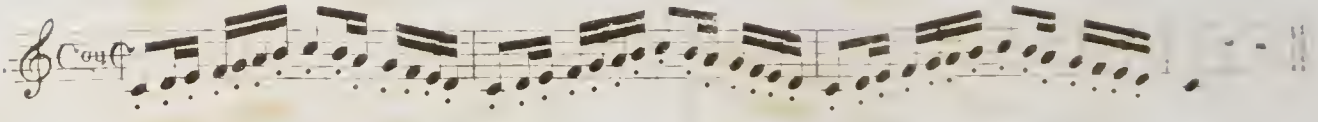
20.e LECON.

Exercice sur la gamme majeure du 1.er degré, avec différentes articulations.

Le N.o 2 n'est qu'une transposition du N.o 1. il indique que toutes les gammes qui suivent, au nombre de 20, peuvent être exécutées à l'octave inférieure, ainsi que les deux précédentes, après l'avoir été à l'octave superieure.

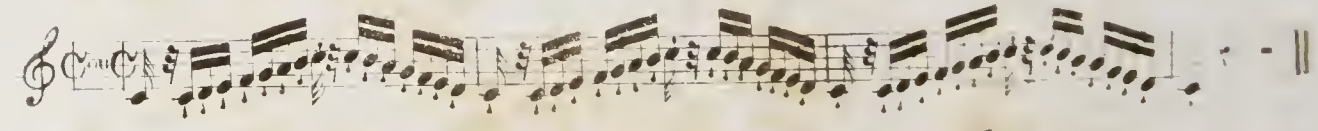
20.e LEÇON.

Exercice sur la gamme majeure du 1.er degré, avec différentes articulations

1 

2

Le N.° 2 n'étant qu'une transposition du N.° 1, il avertit que toutes les gammes qui suivent, au nombre de 20, devront être exécutées à la dominante, après l'avoir été à la tonique.

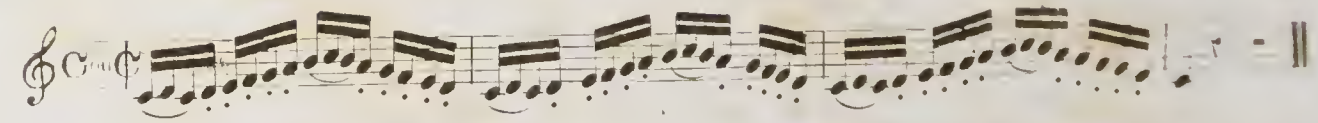
3 

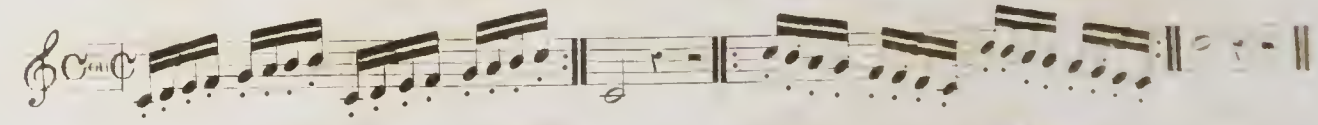
4

5

6

7

8 

9 

10

11

COR_ALTO

20e LEÇON.

Le N° 20 doit être exercé avec le *Si*♭, et il se trouvera transposé à la sous_dominante, sans qu'on soit obligé de le transposer écrit autrement qu'il ne l'est ici. Quant à la transposition de ce N° à la dominante, on l'opérera en haussant chaque gamme d'une *Quarte*: avec le *Fa*♯, on aura la gamme majeure du 5e degré; avec le *Fa*♮ on rentrera dans celle du 1er degré.

20.e LEÇON.

Voyez la remarque au sujet du N.° 20, p[illegible]

Il faut, ici, hausser chaque gamme d'une *Quinte*; pour avoir la [illegible]

COR-ALTO.

Suite de la 20e leçon.

Les mesures à 2. et à 4 temps conviennent à toutes les gammes suivantes.

N-B. Les gammes qui précèdent, ainsi que celles qui suivent, sont susceptibles de plusieurs articulations différentes; mais celle qu'on a placée est toujours la plus naturelle à la manière dont la gamme est présentée.

Suite de la 20e leçon.

Les mesures à 2. et à 4 temps conviennent à toutes les gammes suivantes.

Voyez le *Vota Bene* de la page précédente.

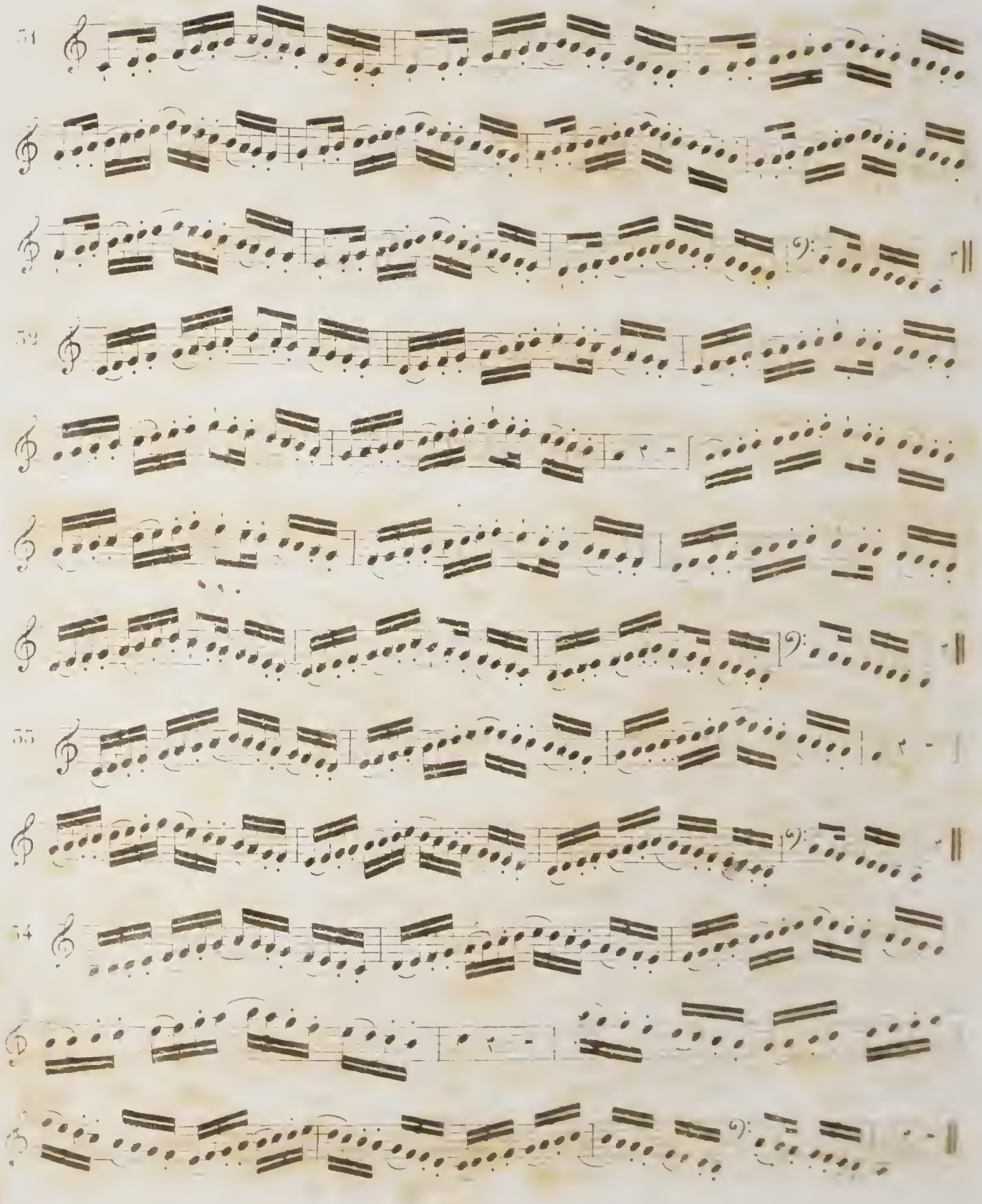
Suite de la 20.e leçon

Suite de la 20.e leçon.

Suite de la 20.e leçon. (*)

(*) C'est par inadvertance que les N.os 31, 32 et 33 ne parcourent pas toute l'étendue du Cor-Alto; mais l'Élève pourra réparer cette légère erreur en ajoutant à ces trois exercices les gammes oubliées.

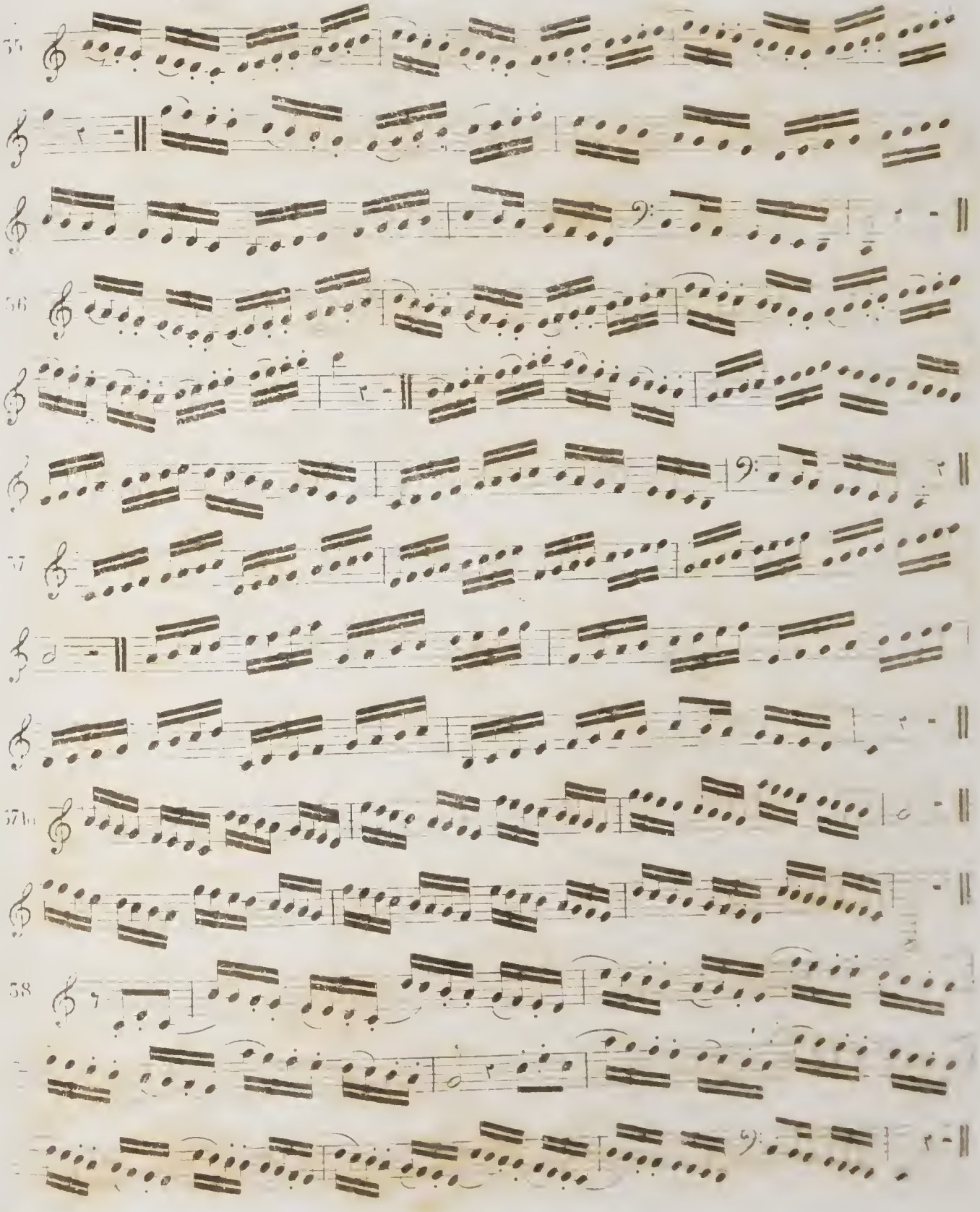
Suite de la 20e. leçon.



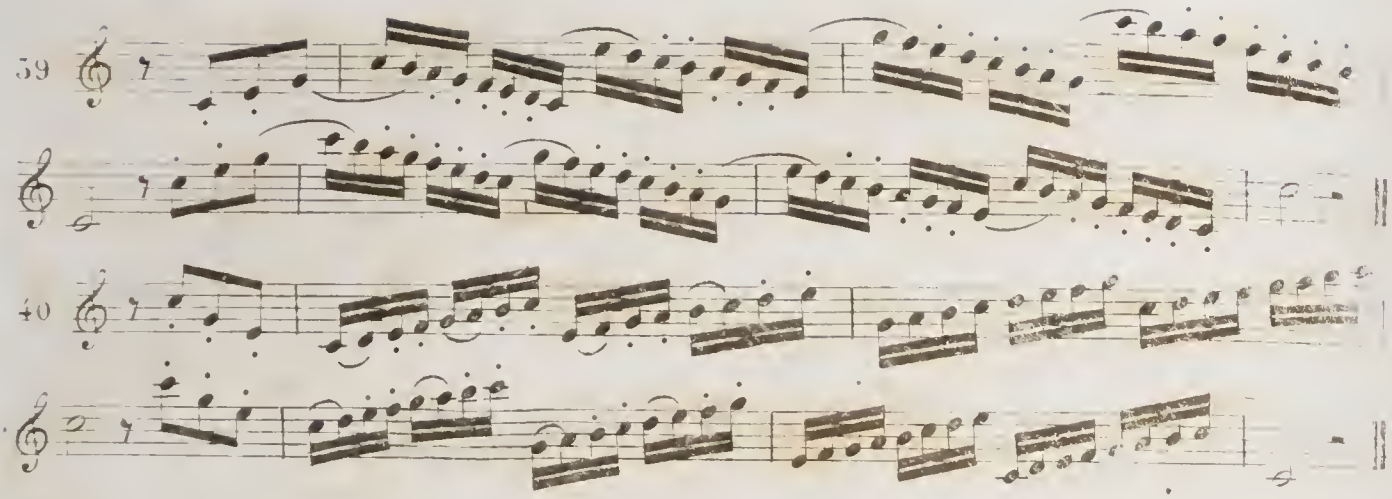
COR-ALTO.

Suite de la 20.e leçon.

Suite de la 20 leçon.



Fin de la 20.e leçon.



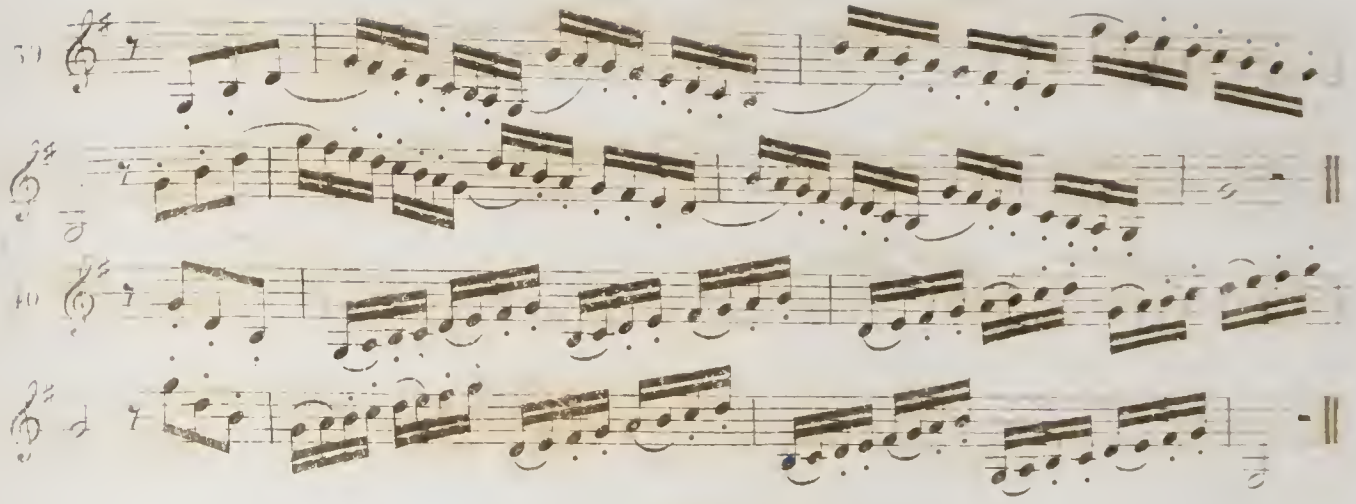
LEÇON SUPPLÉMENTAIRE.

Après l'étude de la gamme majeure du premier dégré avec ses diverses articulations, on a pu perdre, en partie, le fruit des 11.e, 12.e et 13.e leçons, sur les trois séries de gammes majeures et mineures.

Il sera donc à propos, avant de passer aux Gammes *Chromatiques* et *Enharmoniques*, d'exercer les préludes suivans, afin d'accoutumer, de nouveau, la main du pavillon aux mouvemens néces-

1.re Série.

Fin de la 20.e leçon.



LEÇON SUPPLÉMENTAIRE.

saires sur les notes naturelles dièsées et bémolisées de ces préludes, qui ne sont autre chose qu'un résumé des Gammes, dans les dix-huit modes déja parcourus.

Ici, ces gammes sont écrites dans la mesure à $\frac{3}{4}$; mais on les exécutera aussi dans celle à $\frac{6}{8}$. Pour l'une et l'autre mesure, on employera les articulations convenables.

En général, le *Coulé* est plus fréquent dans ces sortes de traits, que les autres articulations.

1.re Série.

2.e Série.

3.e Série.

2^e^ Serie.

5^e^ Série.

ARTICLE 24.

EXERCICES SUR LES GAMMES CHROMATIQUES ET ENHARMONIQUES.

L'emploi des gammes chromatiques fait un si bel effet sur le Cor, on l'a pratiqué tant de fois, qu'il n'est que plus étonnant de le voir oublié dans toutes les méthodes de Cor.

On a présenté ici trois espèces de ces gammes, savoir; le chromatique par dièses, le chromatique par bémols, et celui où les dièses et les bémols sont entremêlés.

Par les signes dont les notes sont surmontées, et que l'on doit observer attentivement, on sentira la différence qui existe entre ces trois espèces de gammes; mais on ne sera parfaitement sûr de leur donner le dégré de justesse qu'elles exigent, qu'après avoir exercé les gammes enharmoniques.

Quand on emploie le Chromatique, par le moyen des gammes de ce genre, on entre nécessairement dans l'Enharmonique, puisque les différens sons des gammes chromatiques peuvent être alternativement naturels, dièsés et bémolisés. L'on ne sera donc pas surpris de trouver ici ce genre employé comme moyen mélodique, quoiqu'il ne l'ait été, jusqu'à présent, que dans l'harmonie, et pour des transpositions où l'on transforme les bémols en dièses, les dièses en bémols, etc.

Les trois Gammes de cette 24e. leçon, demandent un mouvement modéré: toutes les notes doivent être frappées et leurs sons liés, c'est à dire, soutenus comme ceux des premières leçons. Les gammes enharmoniques se jouent lentement.

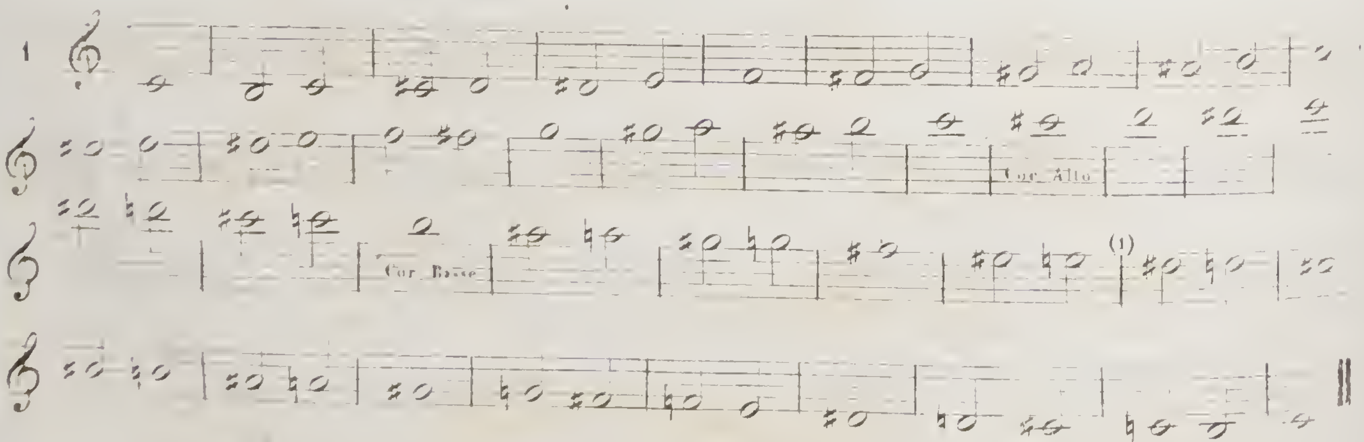
Pour les unes et les autres, on doit s'écouter avec une attention scrupuleuse.

Les Etudes de la 25e. leçon, sont susceptibles de différentes articulations: mais il faut toujours commencer par pointer toutes les notes. Ensuite on les liera de deux en deux, dans plusieurs sens; puis de trois en trois, de quatre en quatre, etc.

COR-ALTO ET COR-BASSE.

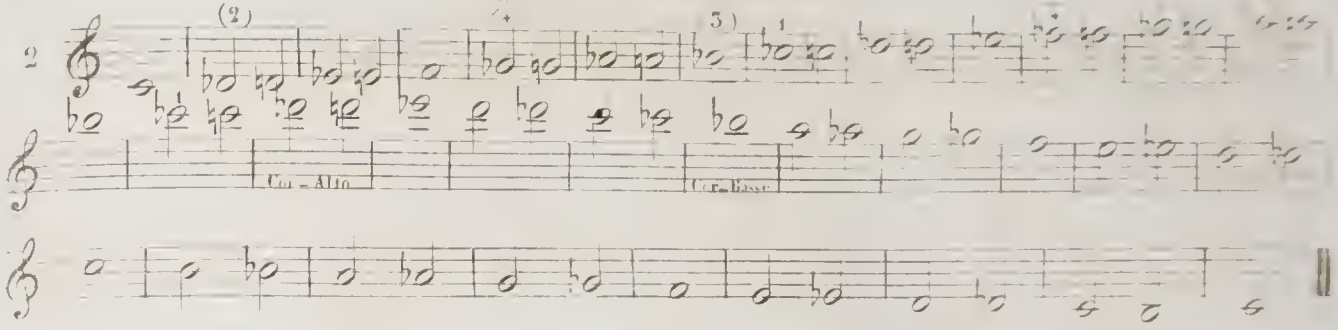
21e. LEÇON.

Chromatique par Dièses.

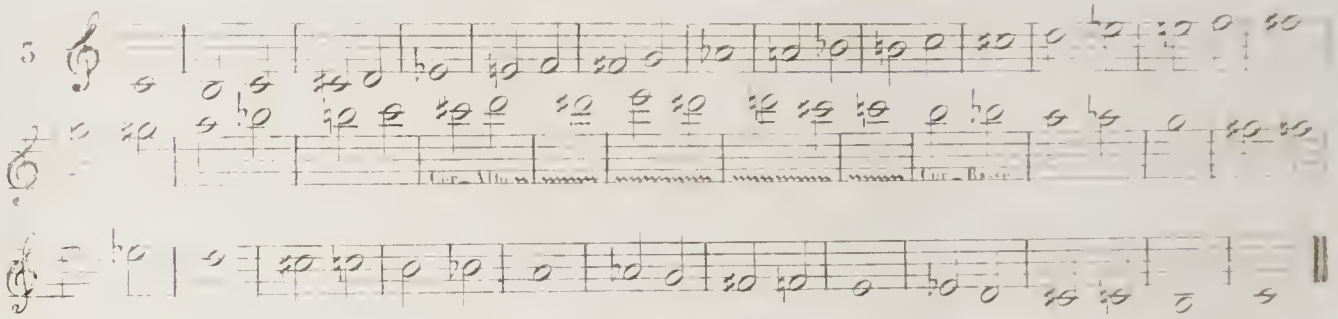


(1) On se rappellera que le *Mi* et le *Ré* naturels prennent le Zéro (o) lorsqu'ils sont placés dans des Gammes où figure le *Mi*♯, qui se fait toujours à pavillon simplement ouvert.

Chromatique par Bemols.



Chromatique par Dièses et par Bémols.

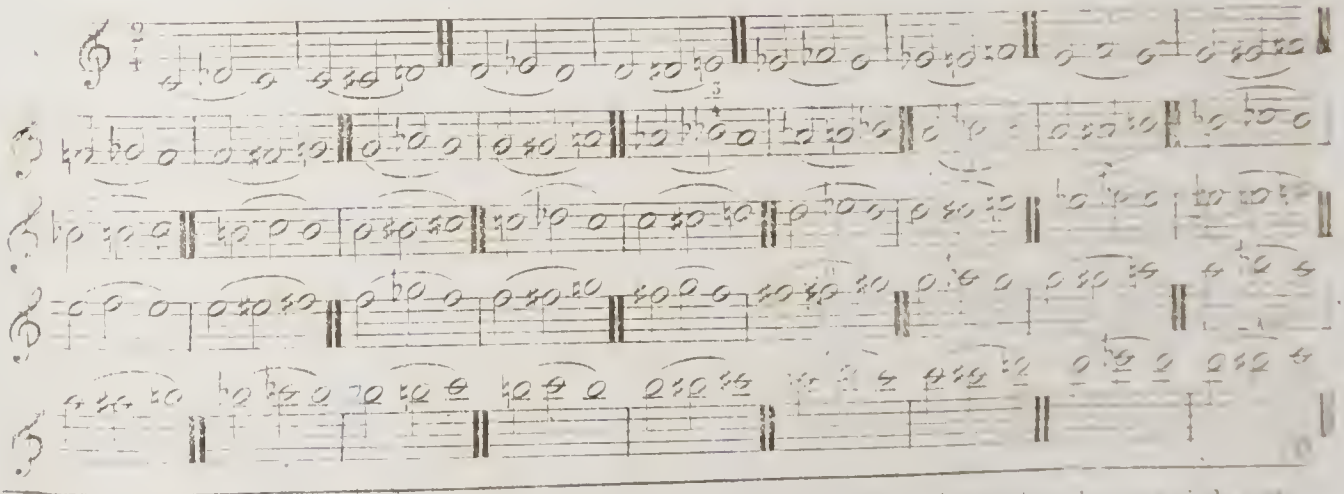


COR-ALTO ET COR-BASSE.

22e LECON.

EXERCICES ENHARMONIQUES, POUR APPRENDRE A COMPARER LES SONS ENTR'EUX.

1er Moyen de comparaison.

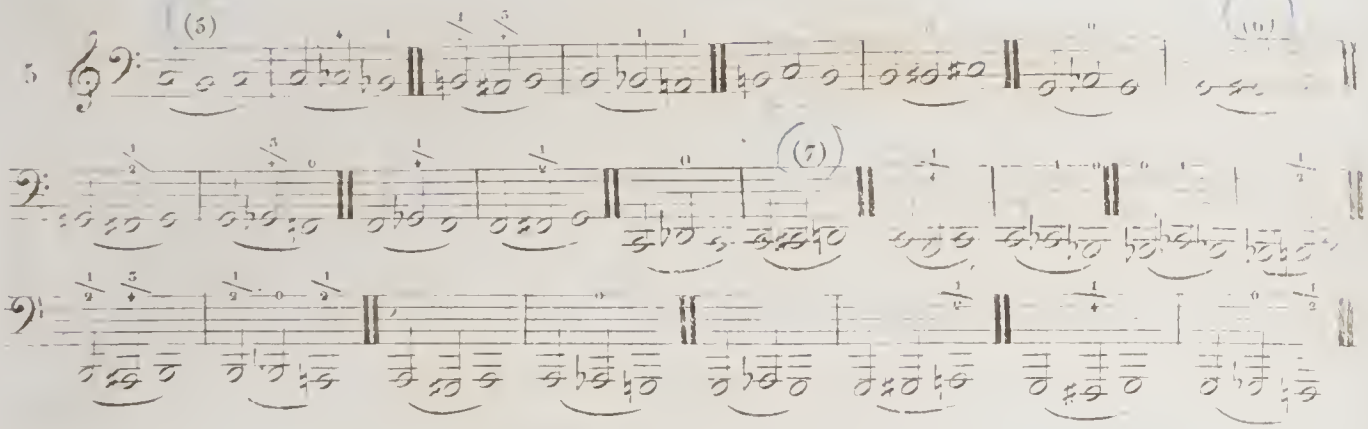


(2) Le *Re*♭ au dessous de la portée peut recevoir le zéro, s'il est précédé de l'*Ut* mais il le suivi de cette note, ou qu'il se fasse isolément, il reçoit l'unité.

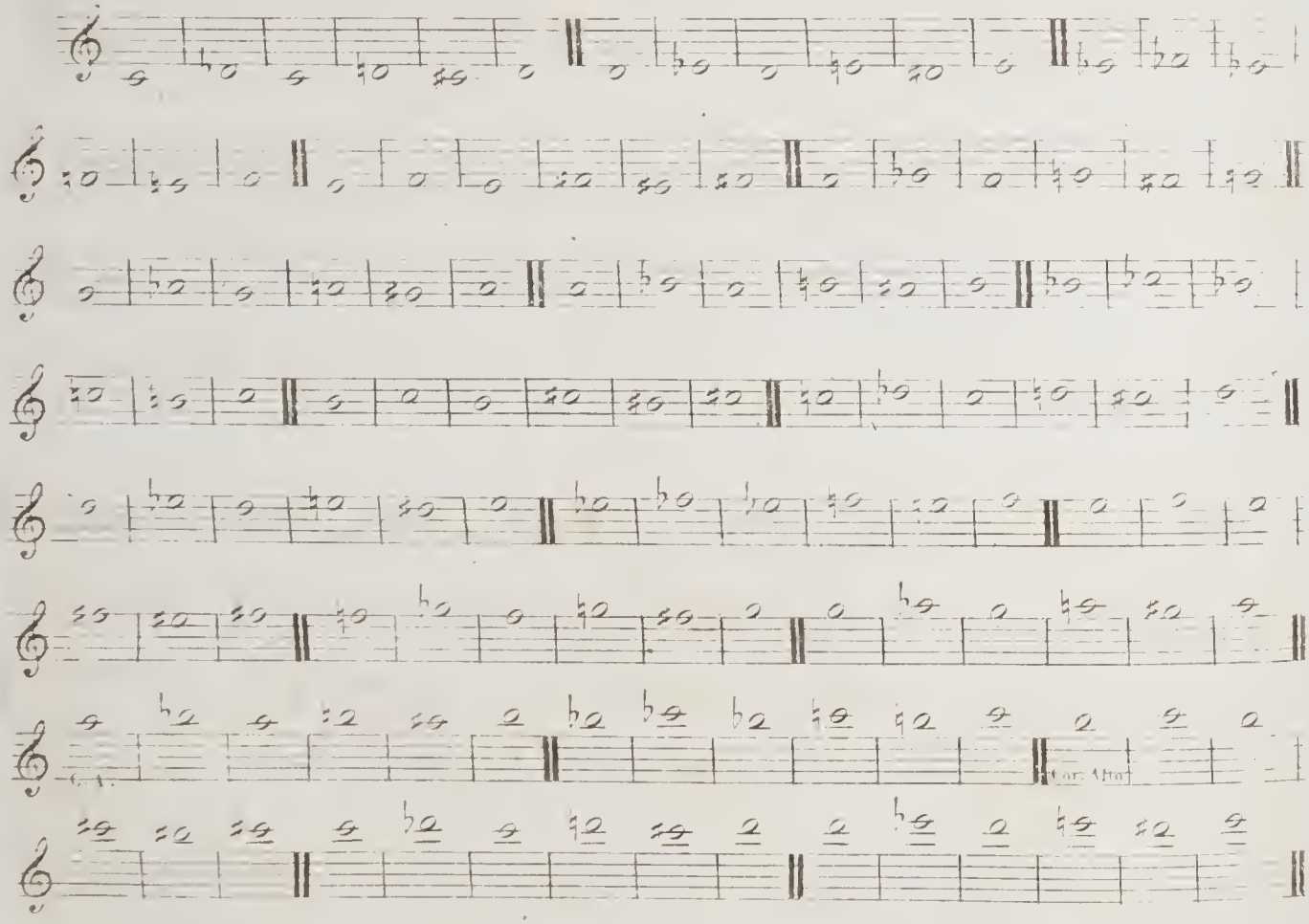
(3) On se rappellera encore que, dans les gammes bémolisées, le *Si*♭ prend le zéro, étant un peu bas par rapport aux autres notes de ces gammes.

(4) Si l'on voulait pousser plus loin les comparaisons, il faudrait entrer dans les doubles dièses et bémols; mais le Cor ne module pas assez, sur le même ton, pour rencontrer ces accidens ou tout au plus le 1er de chacun d'eux; c'est pourquoi ils ont été seuls indiqués dans cette leçon.

COR-BASSE.



2^me^ moyen de comparaison.

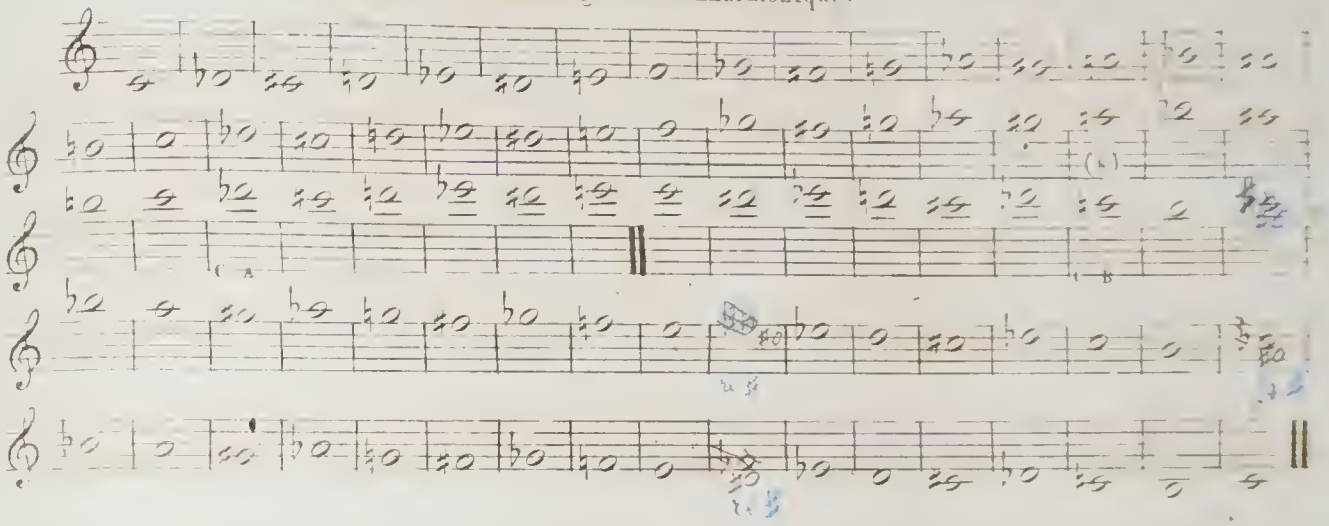


(5) La seule modification des lèvres et de la pression de l'embouchure, peut suffire à la justesse des sons du N.° 5. Cependant l'emploi des signes dont ils sont surmontés assurera mieux leur exécution.

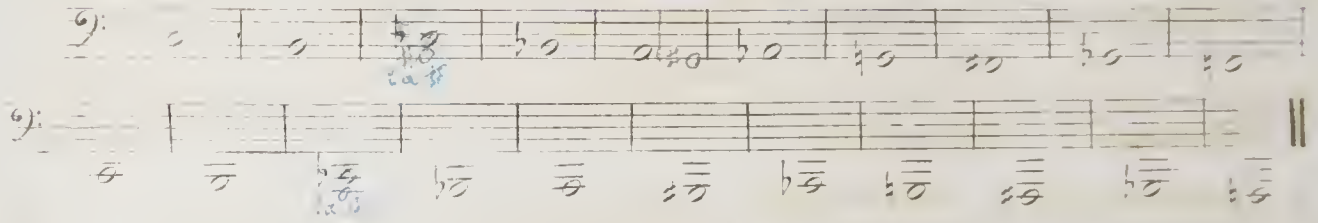
(6) et (7) Le *Sol* ♯ et l'*Ut* ♯ marqués 6 et 7 étant les mêmes sons que *La* ♭ et *Ré* ♭ qui précèdent, ne peuvent leur servir d'*Enharmonique*; l'emploi des premiers n'est donc pas bon. D'ailleurs le *Ré* au dessous de la portée, à la clef de *La*, n'est pas dans l'instrument.

3^e^ moyen de comparaison.

Veritable gamme enharmonique.

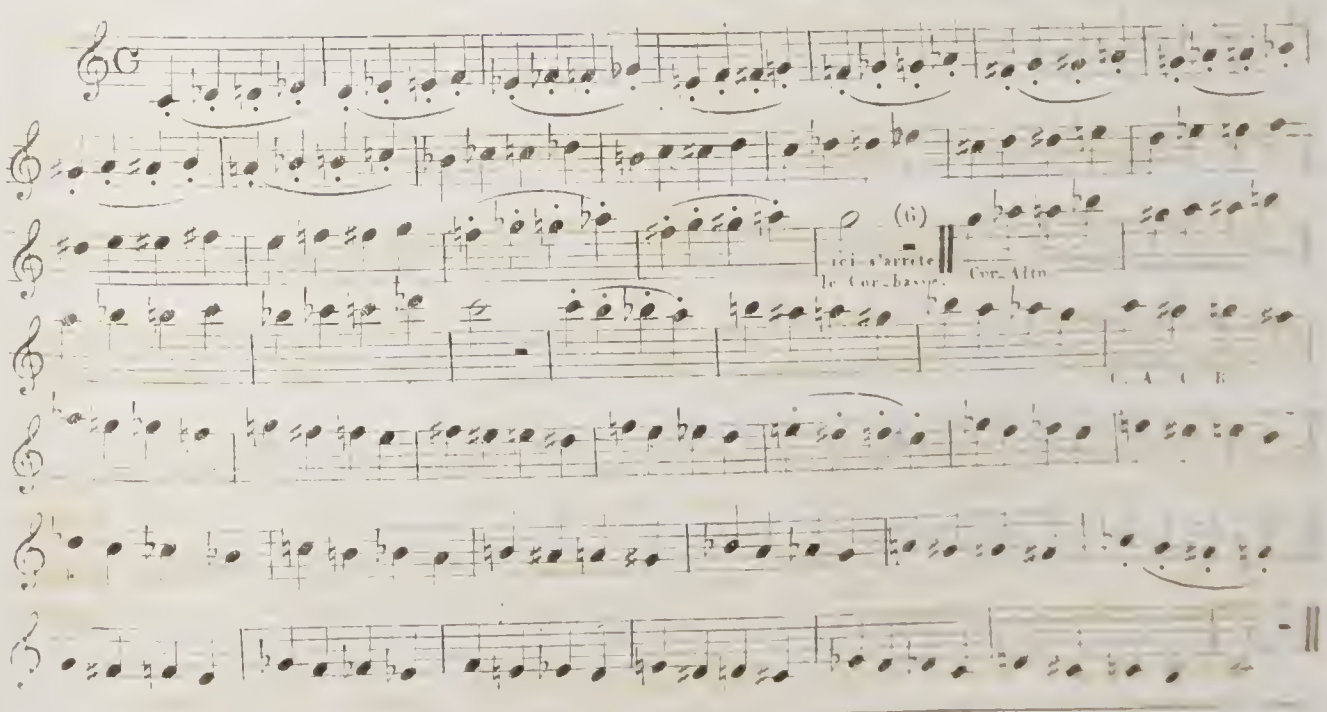


COR-BASSE.

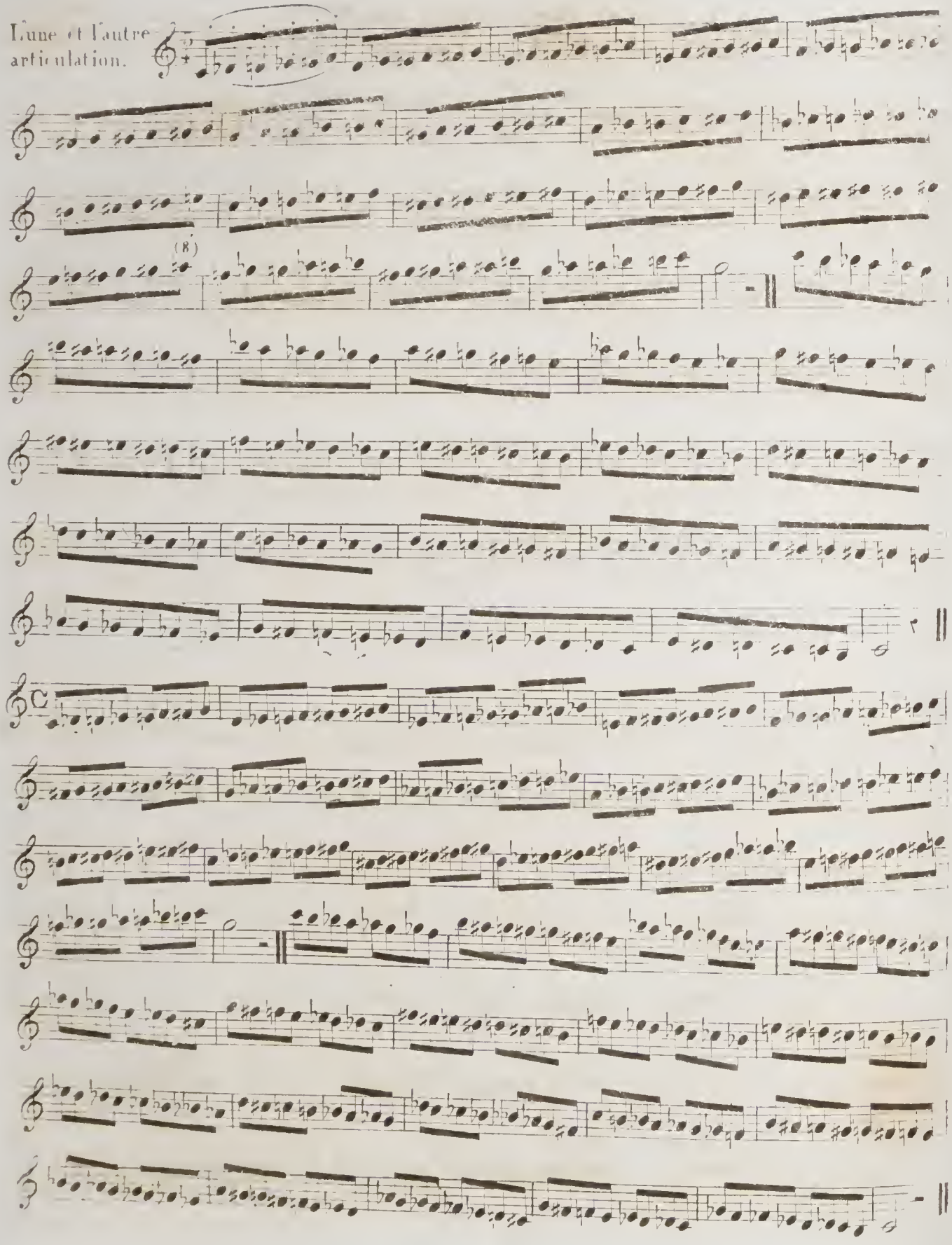


25^e^ LEÇON.

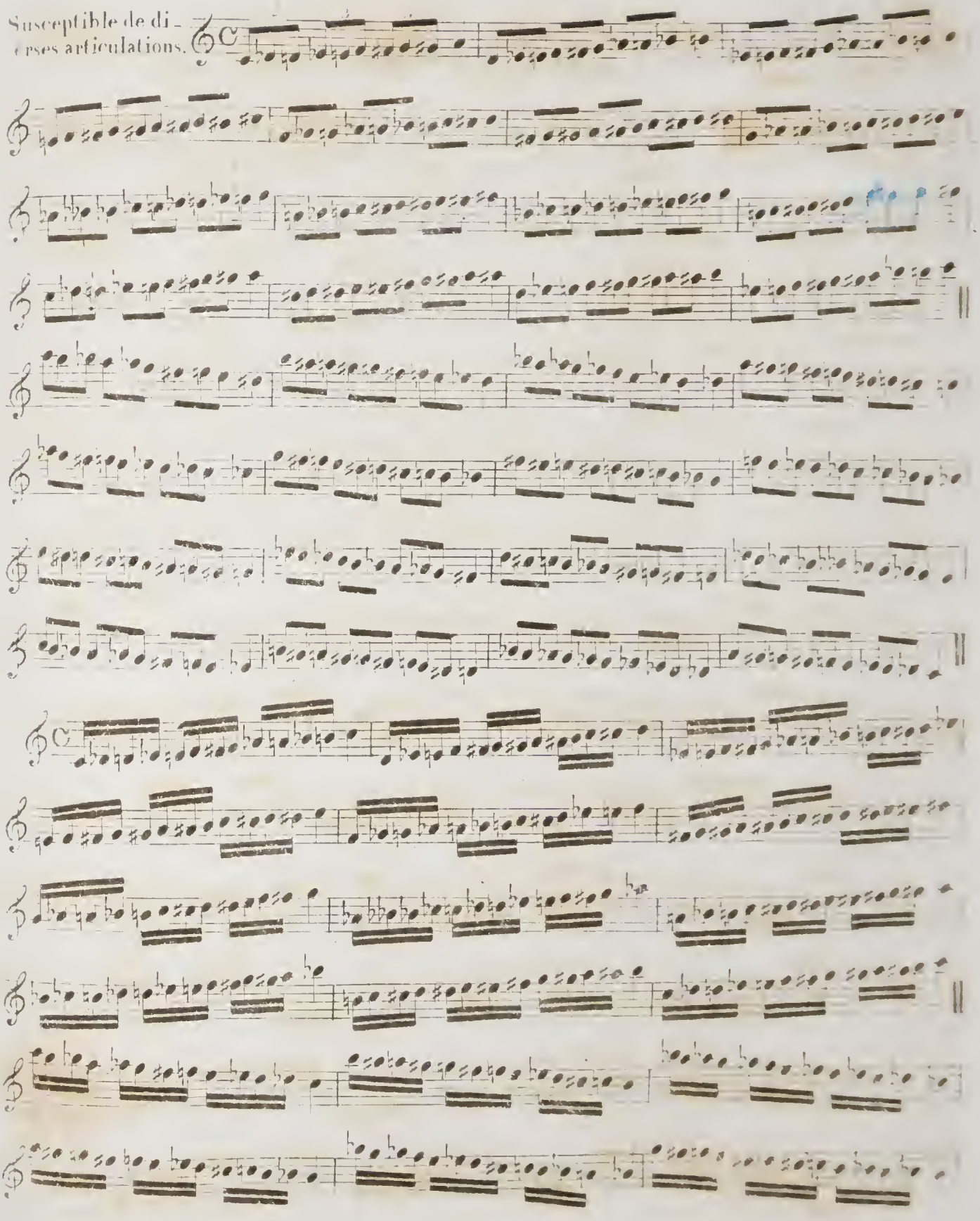
MÉLANGE DES DEUX GAMMES DANS LES EXERCICES CHROMATIQUES SUIVANS.

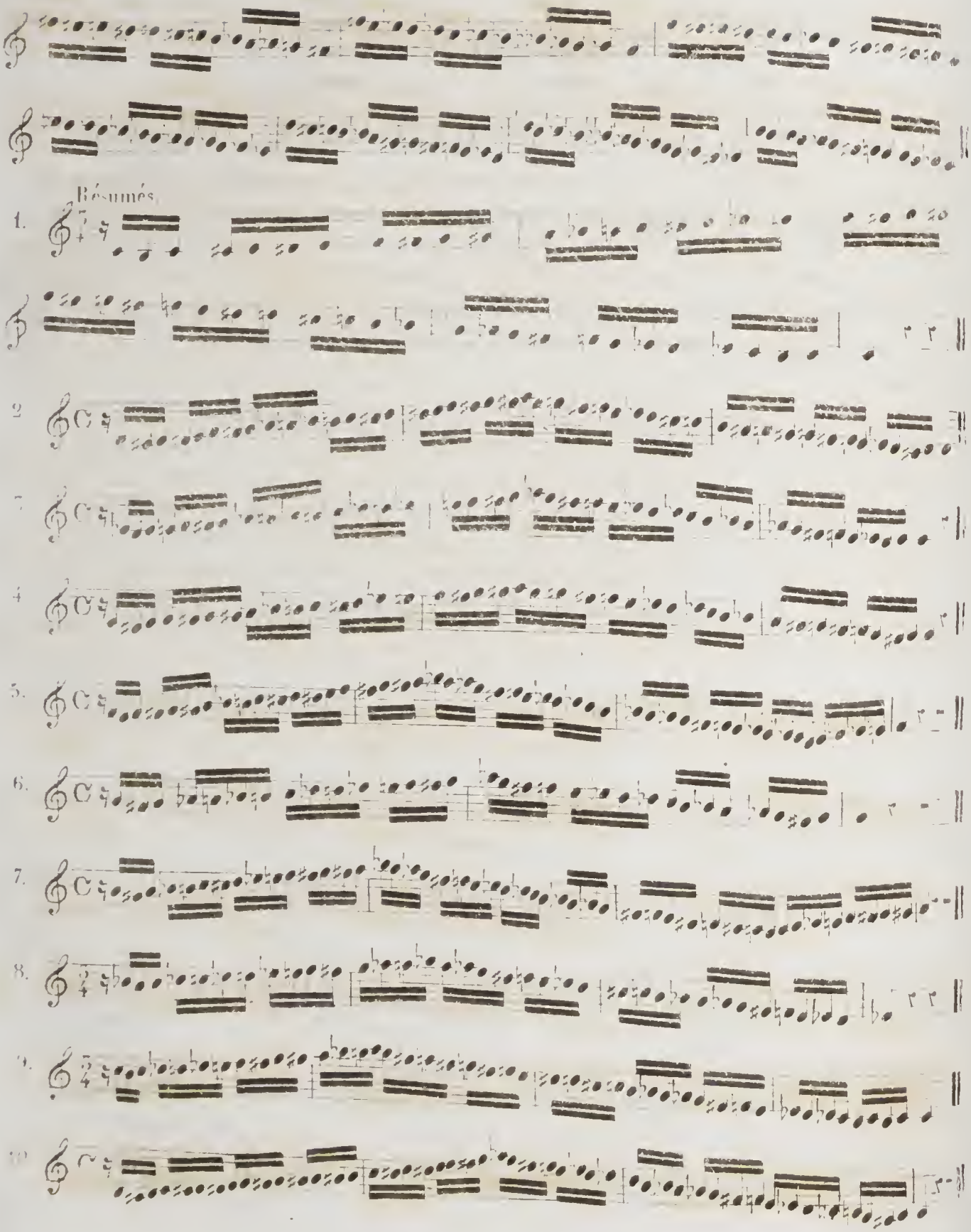


(8) Le Cor-basse ne dépasse encore le *La* au dessus de la portée, et se repose sur le *Si* [illegible] cela ses [illegible]


L'une et l'autre articulation.
(8)

Susceptible de diverses articulations.




Résumés
1.
2
3
4
5.
6.
7.
8.
9.
10.

ARTICLE 25.

EXERCICES SUR LES 7mes DE TOUTE ESPECE, DE SUITE AUX ACCORDS BRISÉS.

Les leçons qui suivent ne présentent que de nouveaux accords brisés, des transitions et des pédales faites au moyen de ces accords. Tous ces exercices sont encore susceptibles d'être articulés de diverses manières; mais l'on doit toujours commencer par le *Piano*, et chercher ensuite dans les autres articulations, celle qui, selon le mouvement, sera de plus d'effet, facilitera l'exécution et lui donnera plus de grâce.

Les sons factices sont un peu multipliés dans ces sortes de traits qui, par cette raison, ne s'emploient que rarement et isolément, au lieu d'être rassemblés, comme ici, où l'on n'a pas voulu séparer les choses de même nature, afin que l'étudiant pût se familiariser avec elles, et vaincre toutes les difficultés de justesse, d'intonnation et d'exécution qu'elles présentent.

Enfin, l'on a écrit ces traits pour prouver que le Cor possède, ainsi que d'autres instrumens à vent, la faculté de produire de l'harmonie par le moyen des accords brisés. On s'était borné, jusqu'à présent, aux accords parfaits; mais on verra que le Cor possédait d'autres ressources. Les accords brisés sont employés, de toute nécessité, dans le *Duo* sans accompagnement; savoir, à la seconde partie pour éviter la monotonie d'un accompagnement de notes pour notes trop prolongé; et à la première partie, lorsqu'il y a *Pédale* à la seconde; c'est-à-dire, un son longtems soutenu, et qui est ordinairement la Dominante ou la Tonique. (*Voyez nos Duos-œuvres* 13 *et* 14)

Dans les transitions, ainsi que dans les pédales, l'Elève aura égard aux différences des sons Enharmoniques, pour la main du pavillon. C'est là qu'il recueillera le fruit des études précédentes, ou qu'il s'apercevra de ce qui pourrait lui manquer encore, sous le rapport de la justesse et de la sureté dans les intonnations.

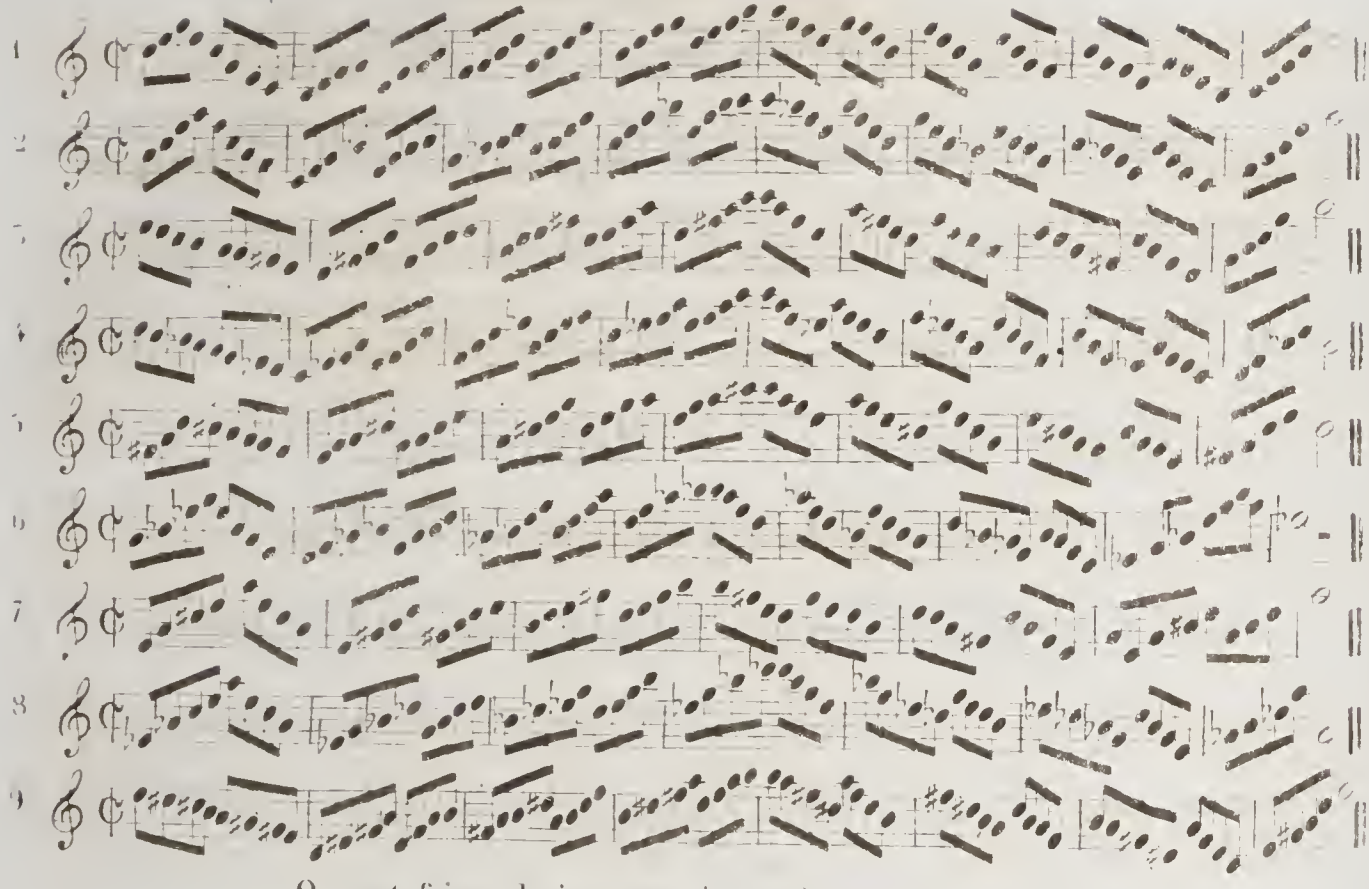
Les séries de notes sur lesquelles on peut transposer le trait qui les précède donneront à l'élève le plaisir de chercher lui même l'arrangement du trait dont il n'a qu'un seul exemple. Enfin, tous ces exercices doivent être étudiés d'abord dans un mouvement très modéré, mais accéléré à mesure qu'on gagnera de l'assurance dans l'attaque et la liaison des sons, et de la facilité à les mettre dans un parfait rapport de justesse. Généralement, les accords brisés ne font d'effet que dans un mouvement vif, car c'est alors que, devenant une espèce d'arpègement, ils paraissent quelquefois faire plusieurs instrumens d'un seul.

Il n'y a que dans les transitions enharmoniques où le mouvement un peu ralenti, à mesure que l'on arrive à la *Cadence*, ou repos, donne à ces passages un charme de plus

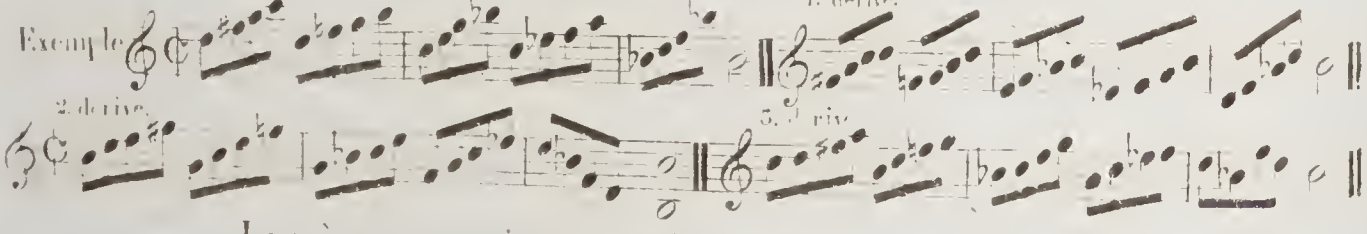
24.e LECON.

Septiemes dominantes et leurs renversemens ou derivés.

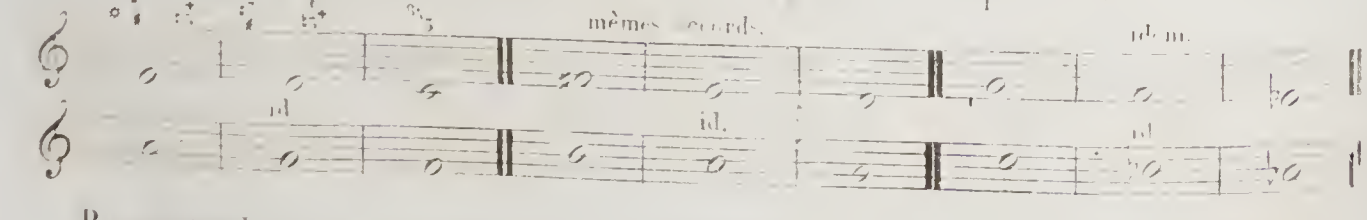
Le premier et le dernier accord peuvent être mineurs dans tous les exercice



On peut faire plusieurs septiemes dominantes de suite.



La même progression peut avoir lieu sur les séries qui suivent



Pour éviter les notes trop aigues ou trop graves, on peut donner à la 7.e dominante et à ses d rivés des formes diverses Voyez la page 126

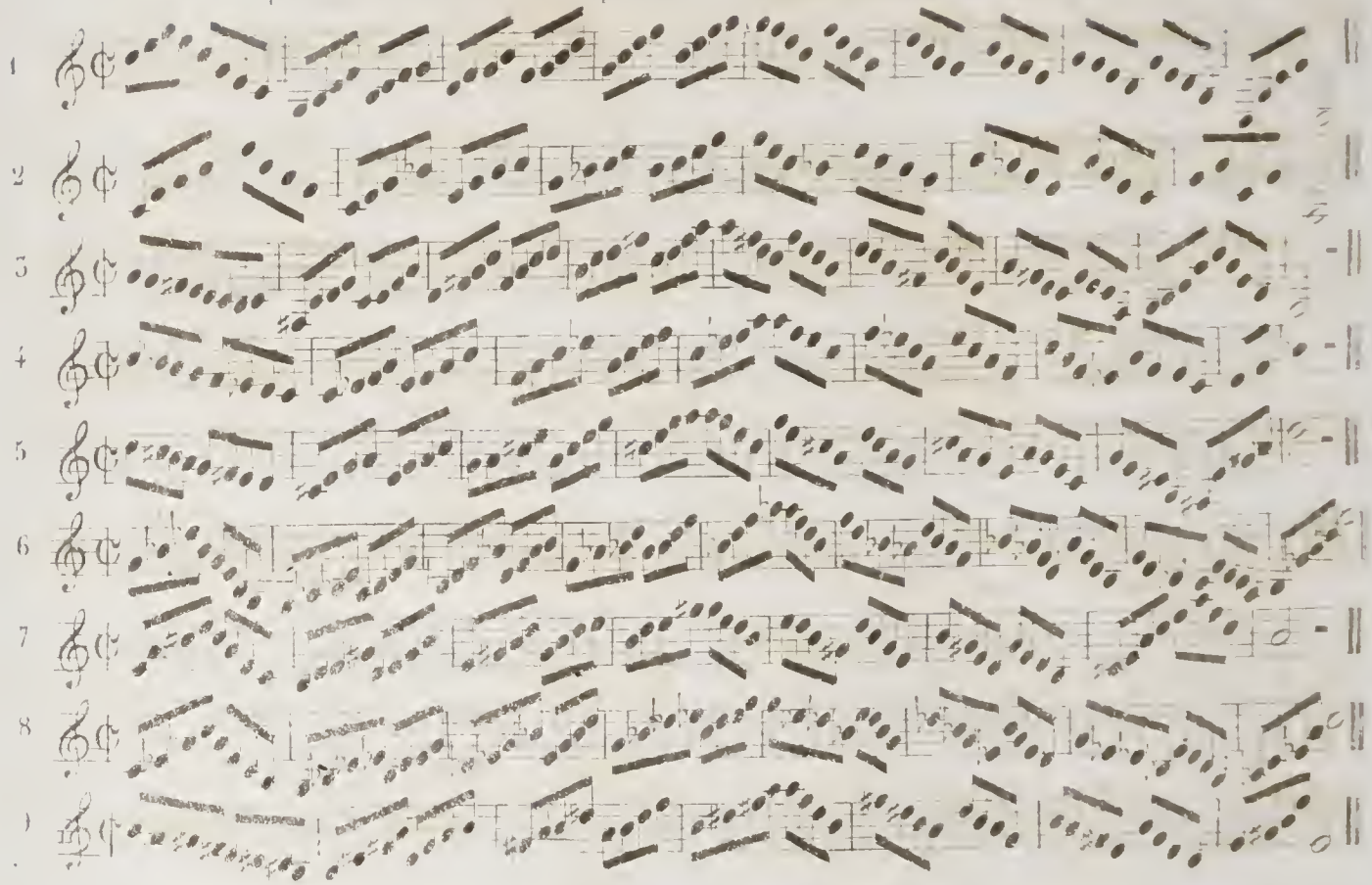
---

* Nous avons indiqué les accords par des chiffres, pour les professeurs qui doivent, en outre, avoir l'habitude [illegible] ceux des élèves qui commencent actuellement, les autres n'en auront pas besoin en considérant la [illegible] et la marche des accords qui succedent dans le deux exemple. Cependant si l'emploi de ce moyen ne [illegible]

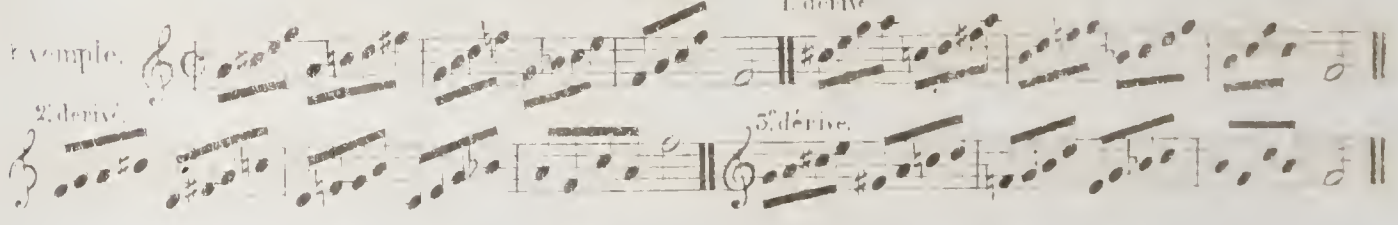
24e LECON

Septiemes dominantes et leurs renversemens ou derives.

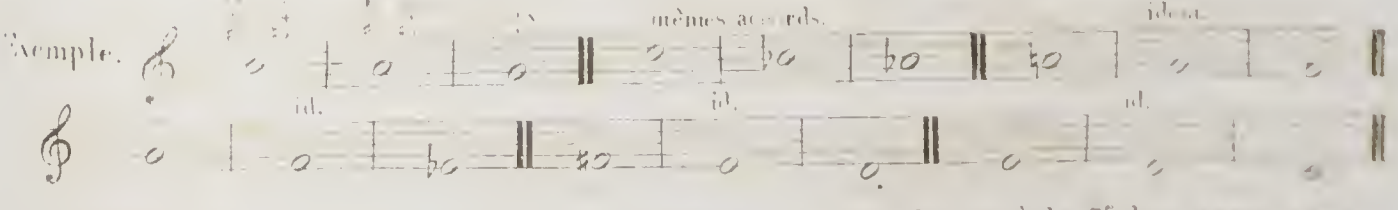
Le premier et le dernier accord peuvent être mineurs dans tous les exemples



On peut faire plusieurs septiemes dominantes de suite.



La même progression peut avoir lieu sur les séries qui suivent.



Pour éviter les notes trop aigues ou trop graves, on peut donner à la 7.e dominante, ainsi qu'à ses renversemens, des formes diverses.

Voyez en les exemples au *Cor. Alto*, page 126.

---

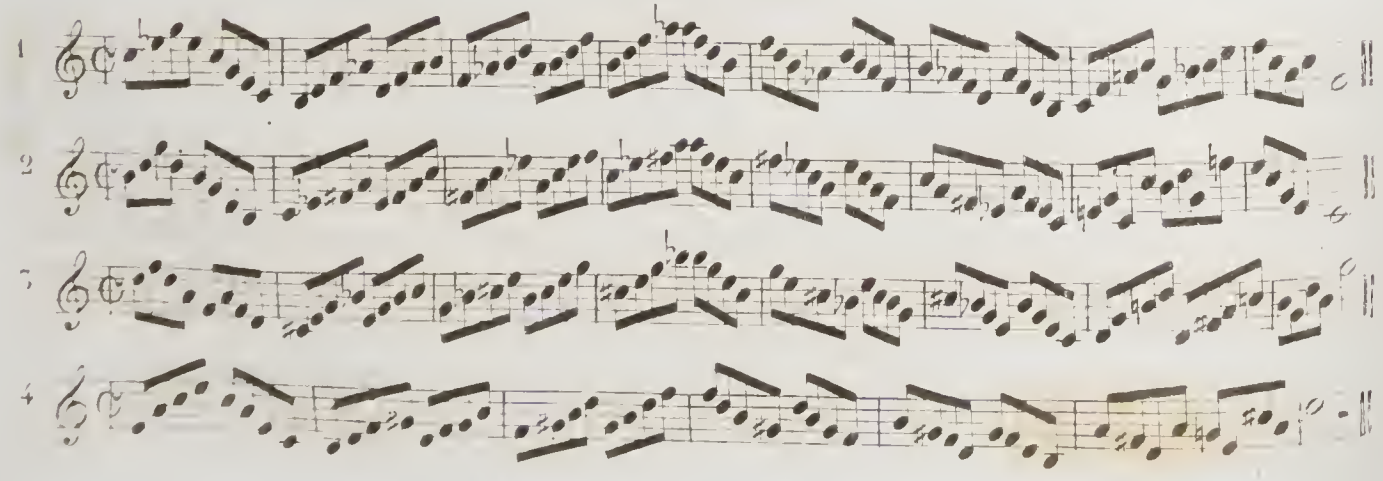
(1) Critiques regarderont peut-être comme une marque de pedantisme, peut inspirer aux eleves le [illegible] une science sans laquelle il n'est point de parfaits executans, nous nous applaudirons d'en avoir [illegible] encore plus que nous ne nous inquiéterons de [illegible]

2.e Exemple.

COR-ALTO ET COR-BASSE.

25.e LEÇON.

Septièmes diminuées.

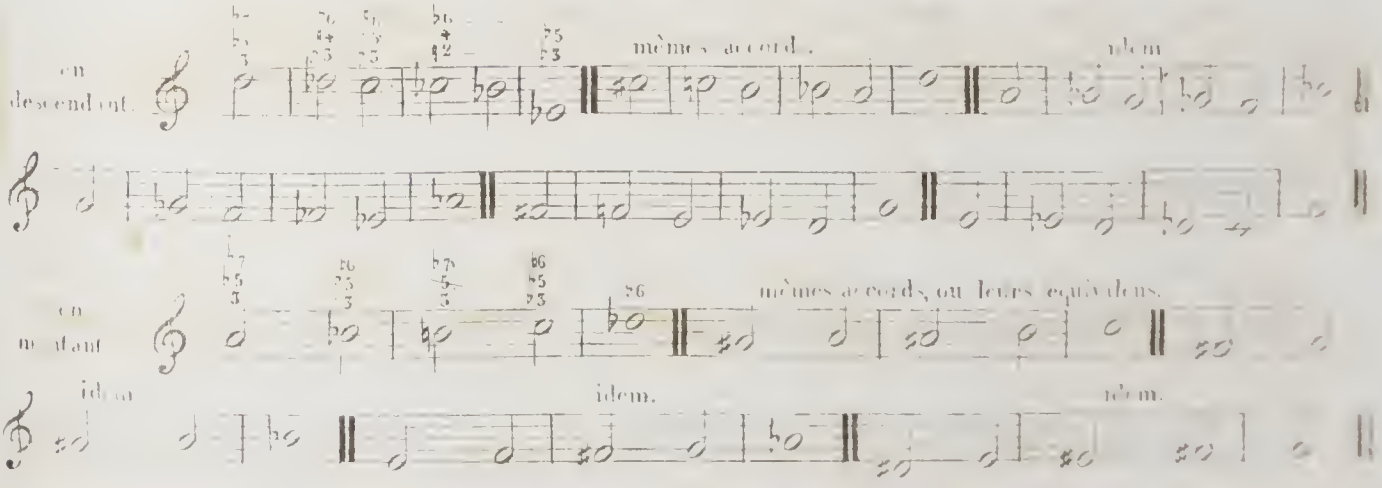


Suite de la 25ᵉ leçon.

On peut faire plusieurs septièmes diminuées de suite, soit en montant, soit en descendant.

EXEMPLE.

Les mêmes progressions peuvent avoir lieu sur les séries qui suivent.



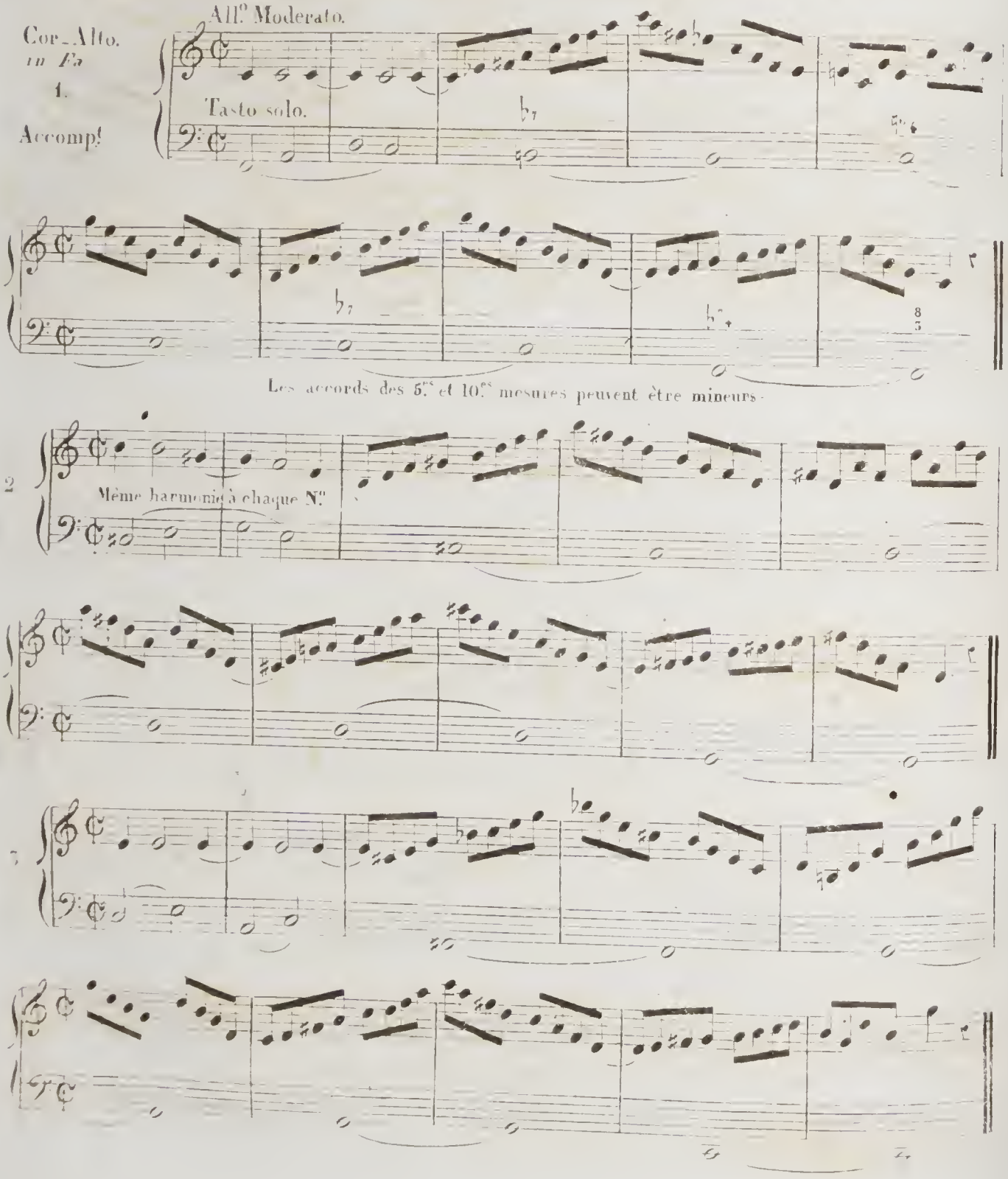
Le genre Enharmonique permettant d'envisager chaque note de l'accord de septième dominante sous quatre aspects différens, on peut substituer un renversement à un autre cette [illegible] donnera l'avantage d'éviter les notes difficiles d'exécution ou de justesse.

On évitera pareillement les sons trop aigus ou trop graves, en employant ici le même [illegible] que à l'accord de septième dominante, page 126.

COR-ALTO

26.e LECON.

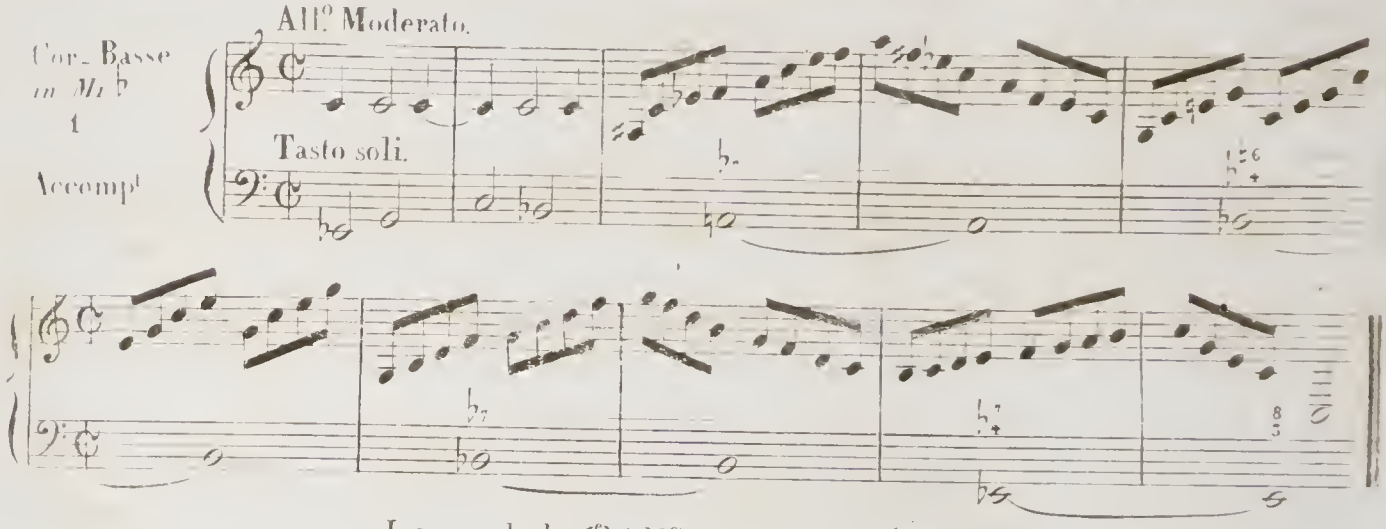
EXERCICES-PRÉLUDES SUR LES 7.mes DOMINANTES ET DIMINUÉES USITÉES DANS LES TROIS SÉRIES DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES



26.e LECON.

EXERCICES-PRÉLUDES SUR LES 7.es DOMINANTES ET DIMINUEES

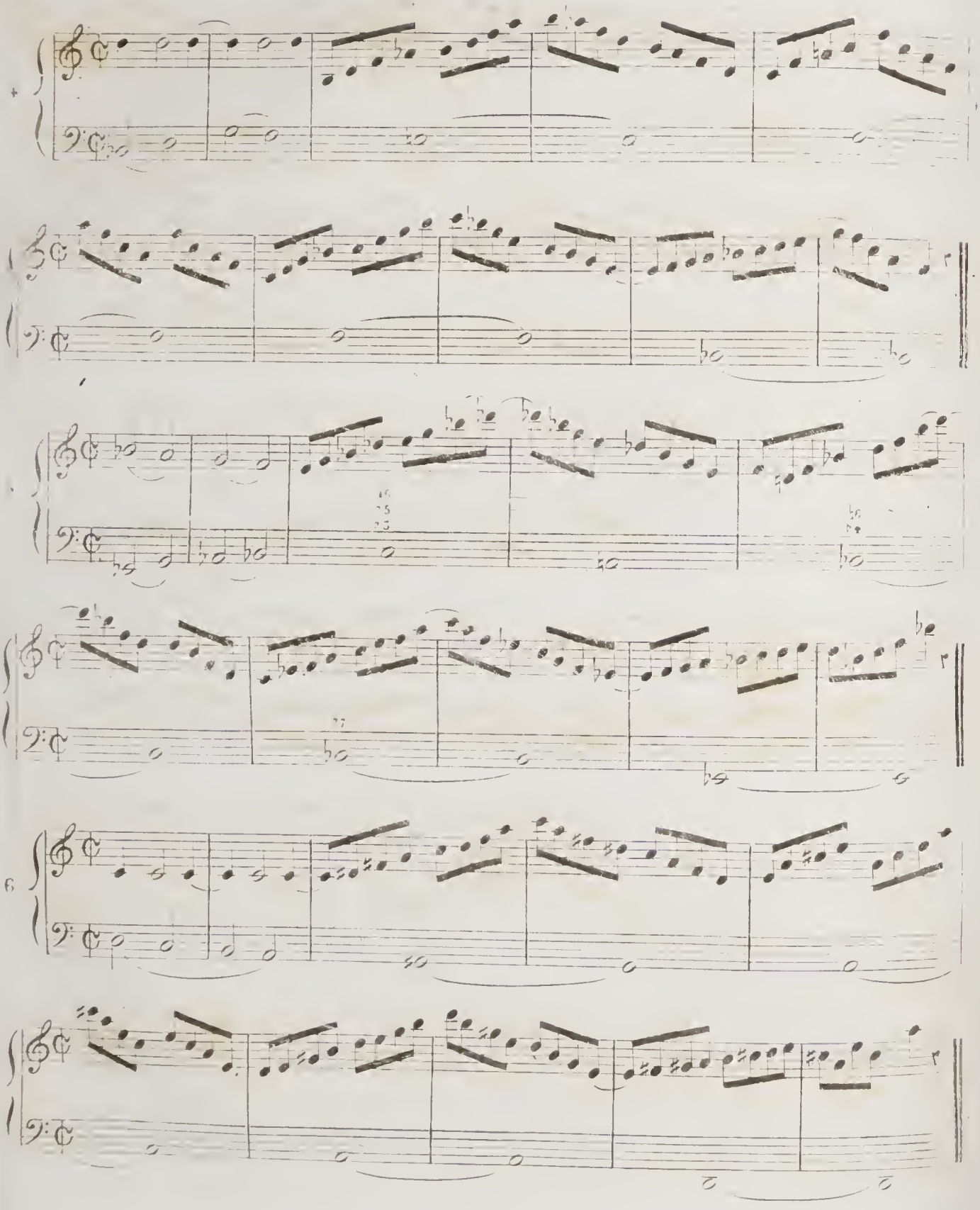
USITÉES DANS LES TROIS SÉRIES DES GAMMES MAJEURES ET MINEURES.



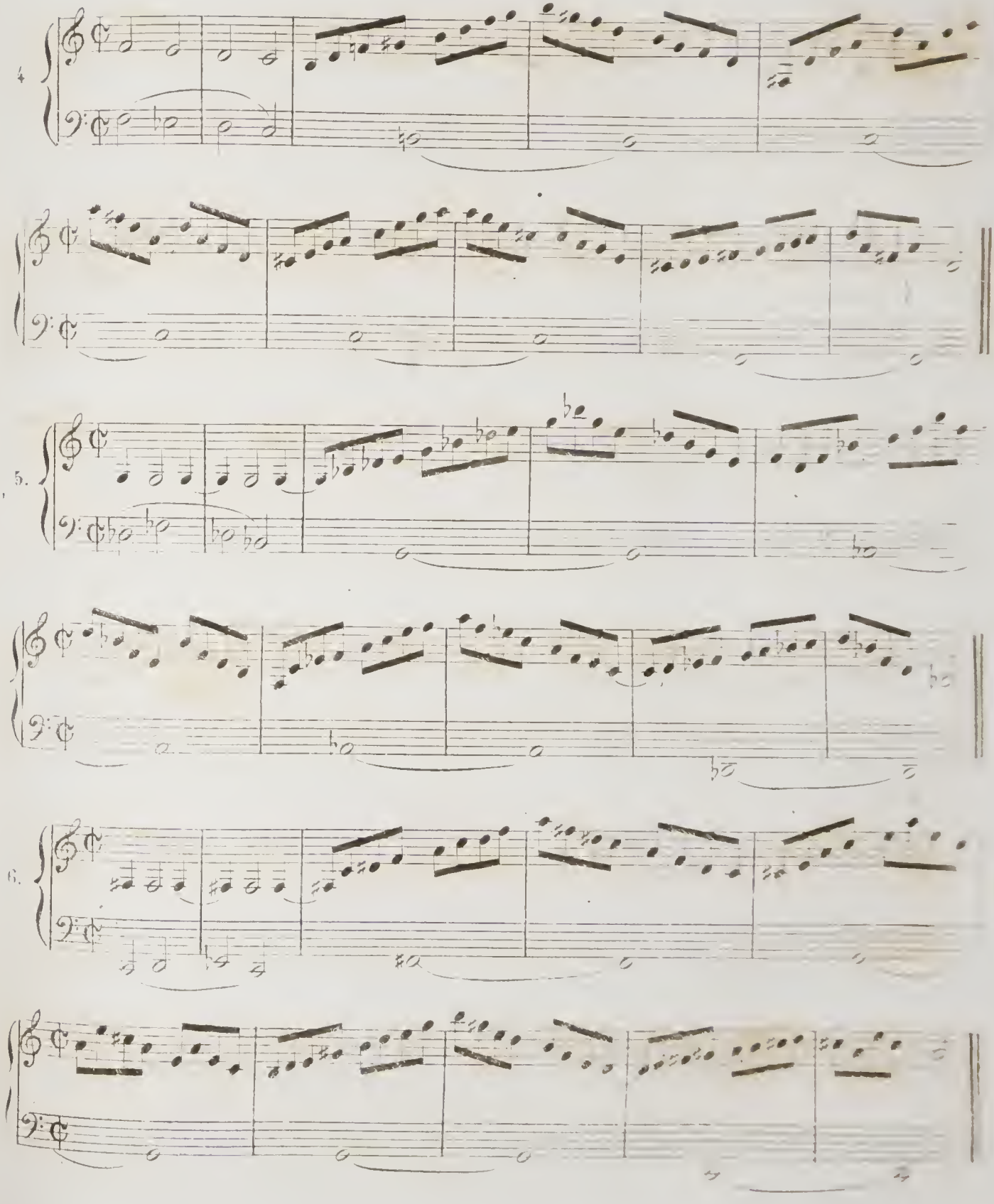
Les accords des 5.es et 10.es mesures peuvent être mineurs

COR ALTO.

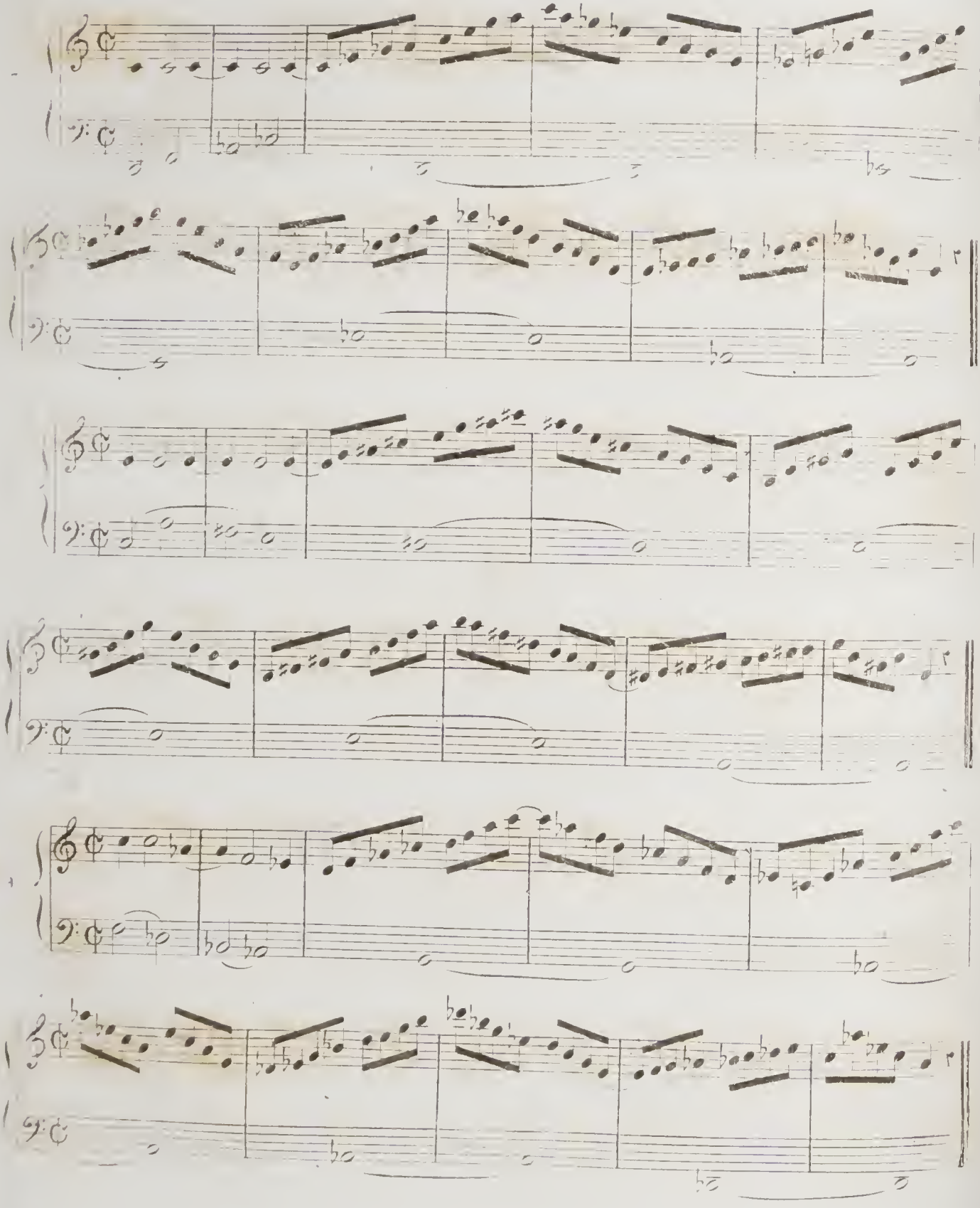
26.e LECON



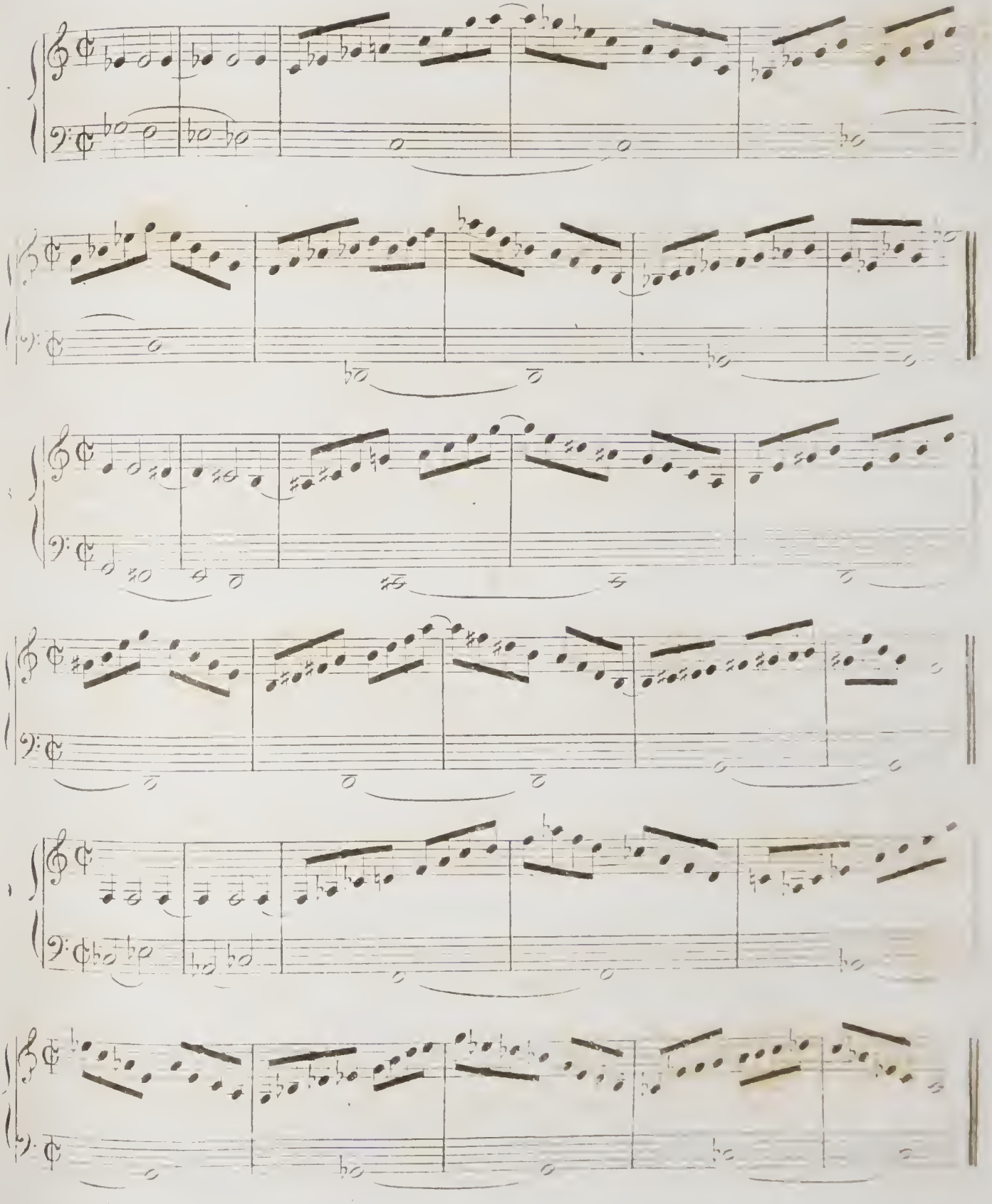
26e LECON.



26e LEÇON

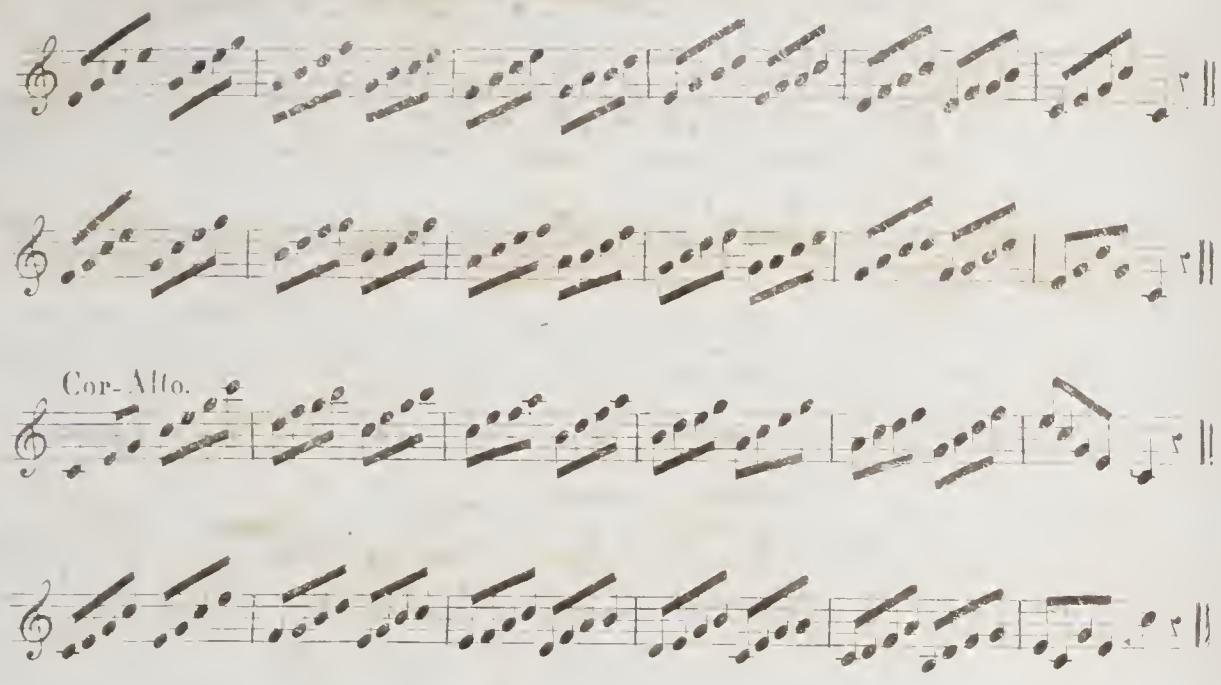


26e LEÇON

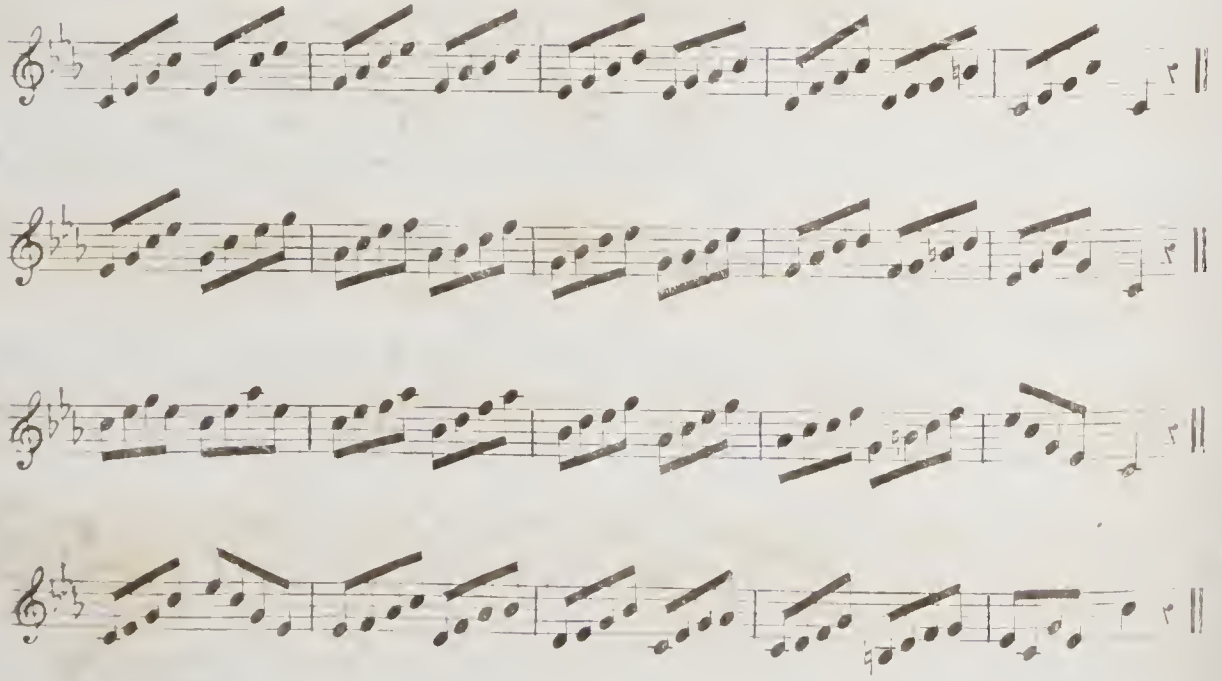


27.e LEÇON.

Marche de 7.me et ses renversemens.

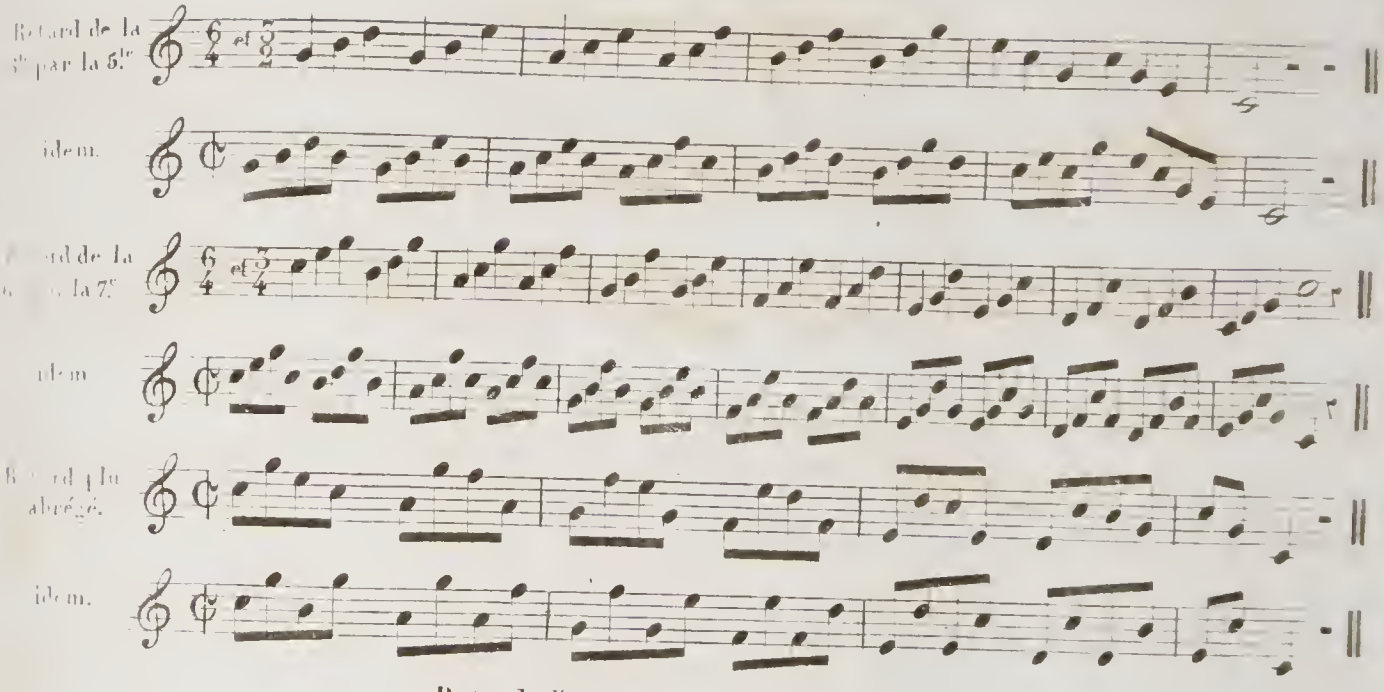


La même Marche dans le mode mineur.



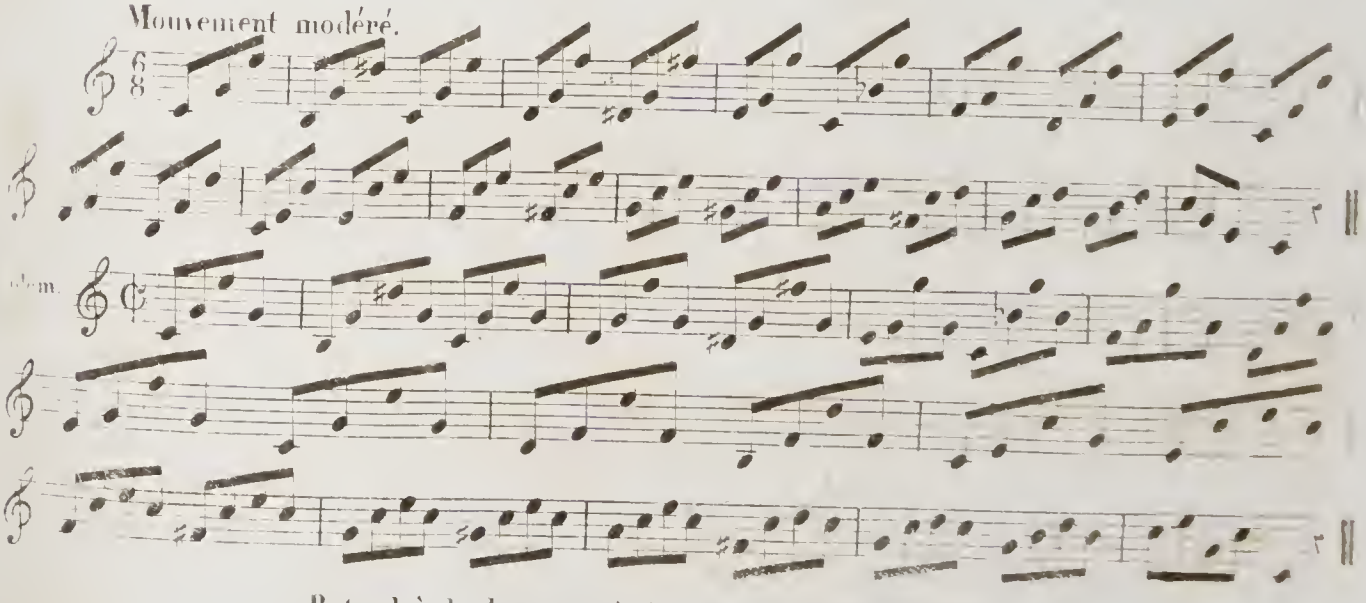
28.e LECON

Retards de 6te par la 5te et par la 7e



Retards d'octaves et autres accords.

Mouvement modéré.



Retard à la basse et à la partie intermediaire.

29.e LECON.

TRANSITIONS ENHARMONIQUES, AVEC L'EMPLOI DES ACCORDS BRISÉS.

Transition de l'accord parfait *Majeur du 1.er Dégré* à l'accord parfait *Mineur du 7.e Dégré.*

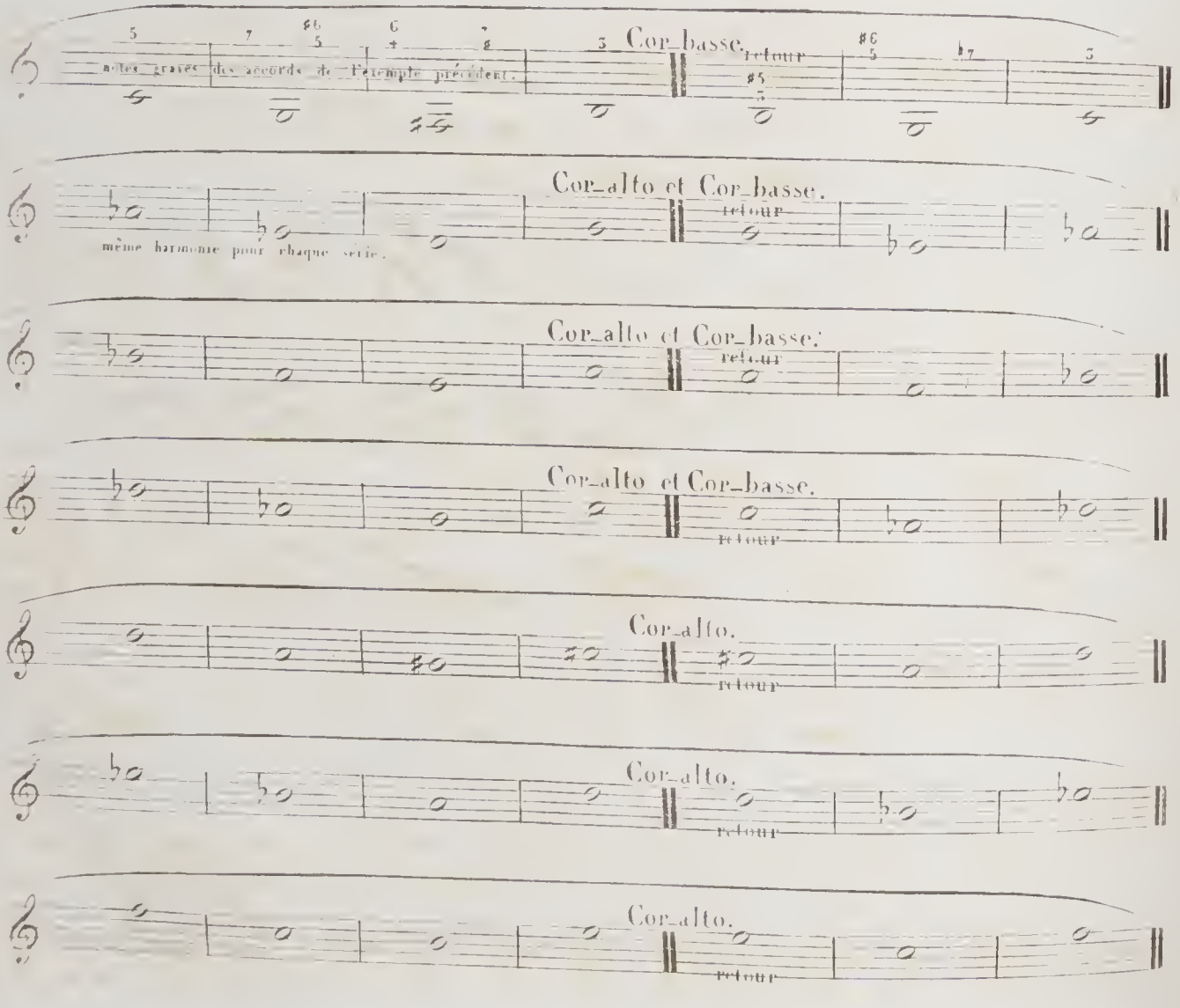
EXEMPLE.

Les 4.e et 6.e accords peuvent être majeurs

RETOUR.

Le dernier accord peut être mineur.

Le même trait peut se reproduire sur les séries suivantes.



Suite de la 29.e leçon.

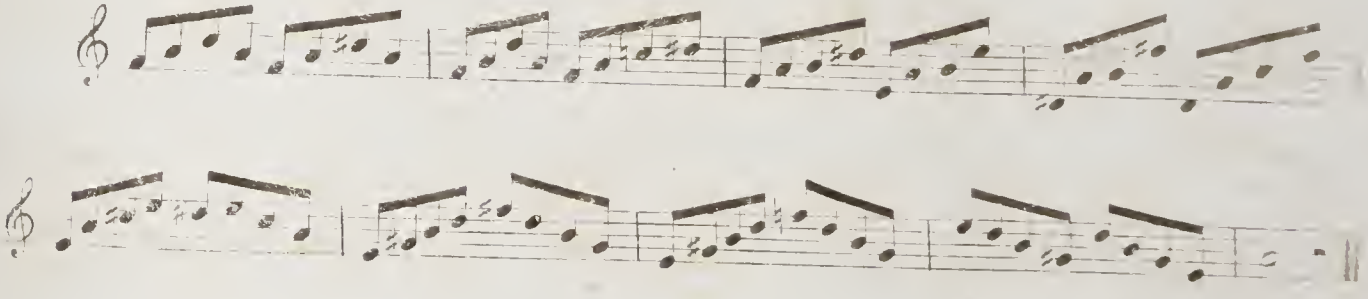
La Transition suivante, produite par l'emploi de la 7.e diminuée, envisagée sous quatre aspects différens, doit être essayée dans un mouvement très modéré.

EXEMPLE.

Les signes indiquant le jeu de la main dans le pavillon, doivent être observés scrupuleusement.

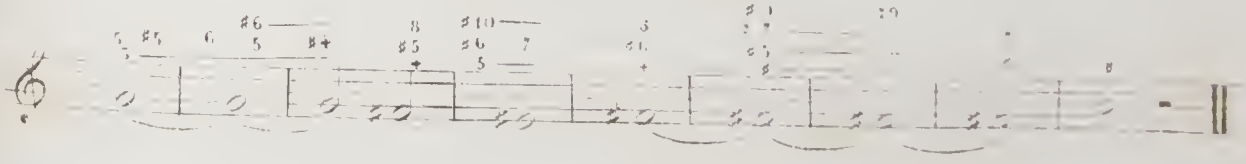
RETOUR.

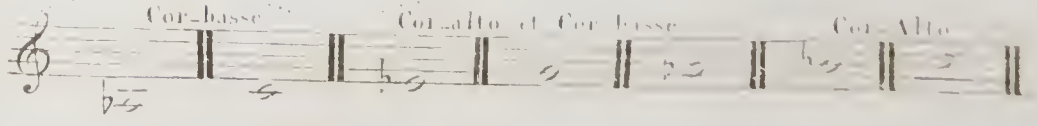
Modulation à la 5.te supérieure, dans laquelle on a fait entrer les accords de 5.te augmentée, de 6.te augmentée, de 4.te et 6.te augmentées, le retard de 5.te par la 4.te et les accords de 9.e majeure et de 9.e mineure dominantes.



La même Modulation peut se reproduire sur les notes suivantes.

Cor alto et Cor basse.

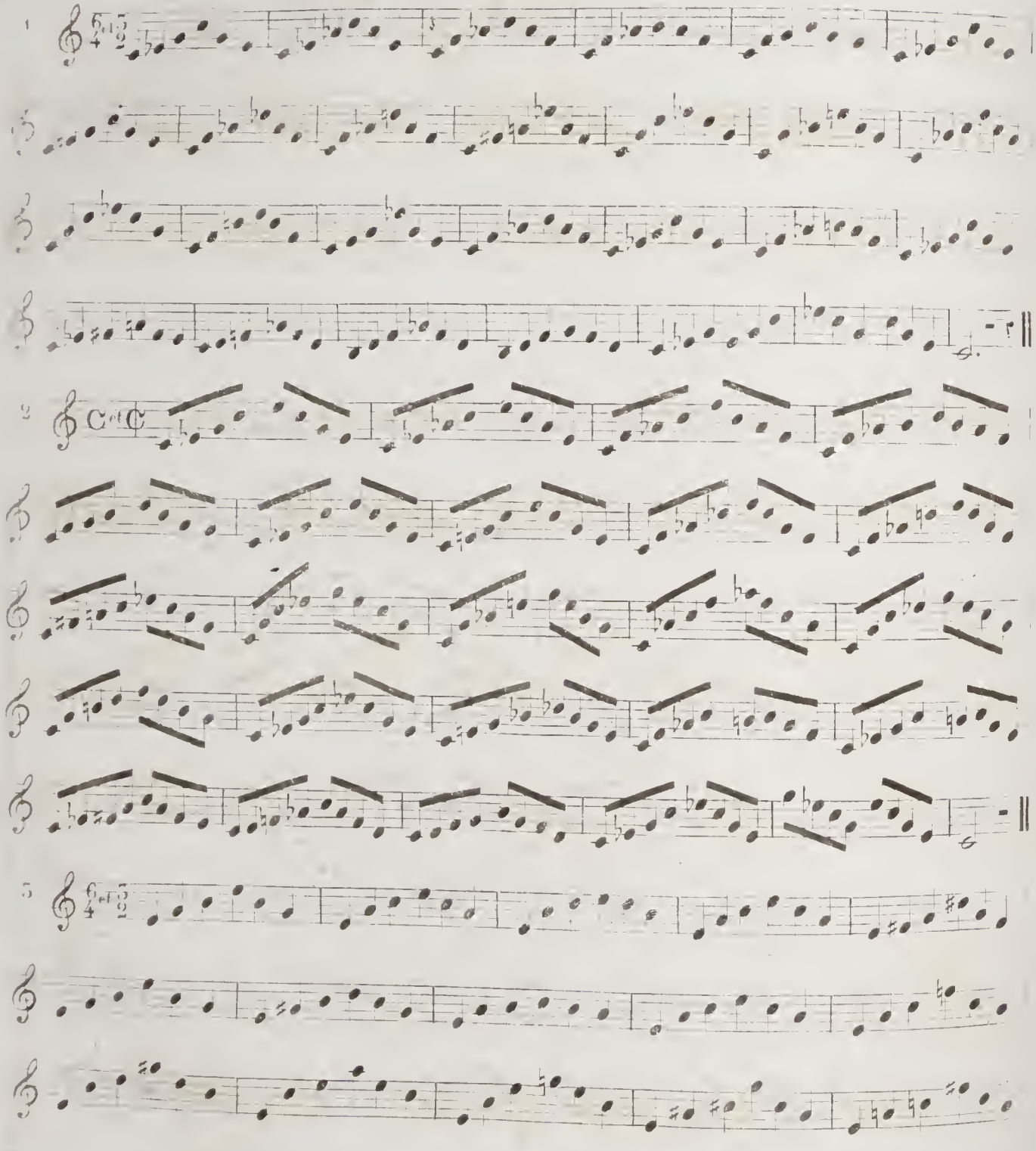




On n'a indiqué ici, que la première note de chaque transposition.

30ᵉ LECON.

Résumés des exercices précédens, sur une note faisant *Pédale.* *

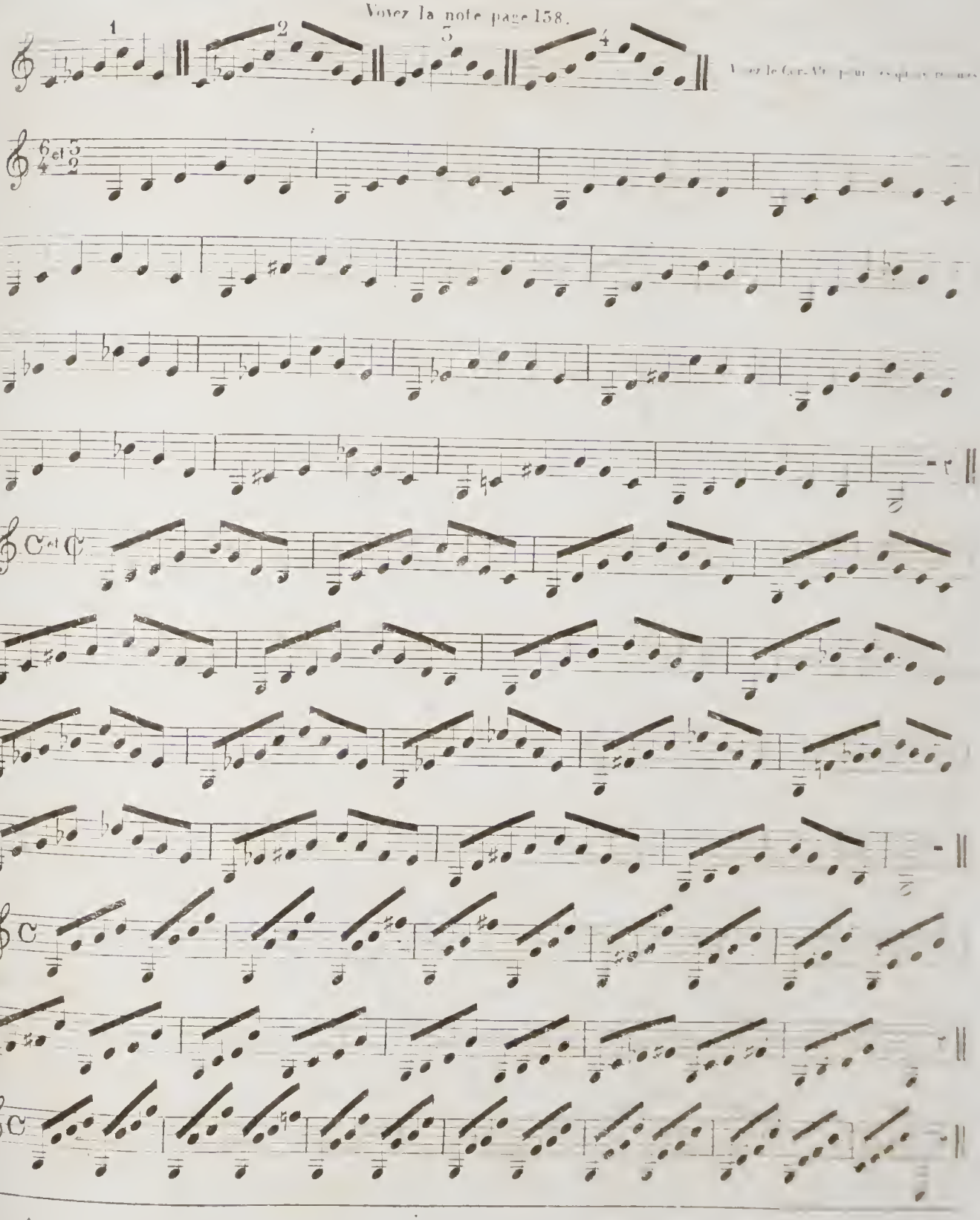


* On nomme *Pédale* un son soutenu, sur lequel passent différens accords. Dans les accords brisés, le son de la pédale est frappé au moins une fois dans chaque accord.

30e LEÇON.

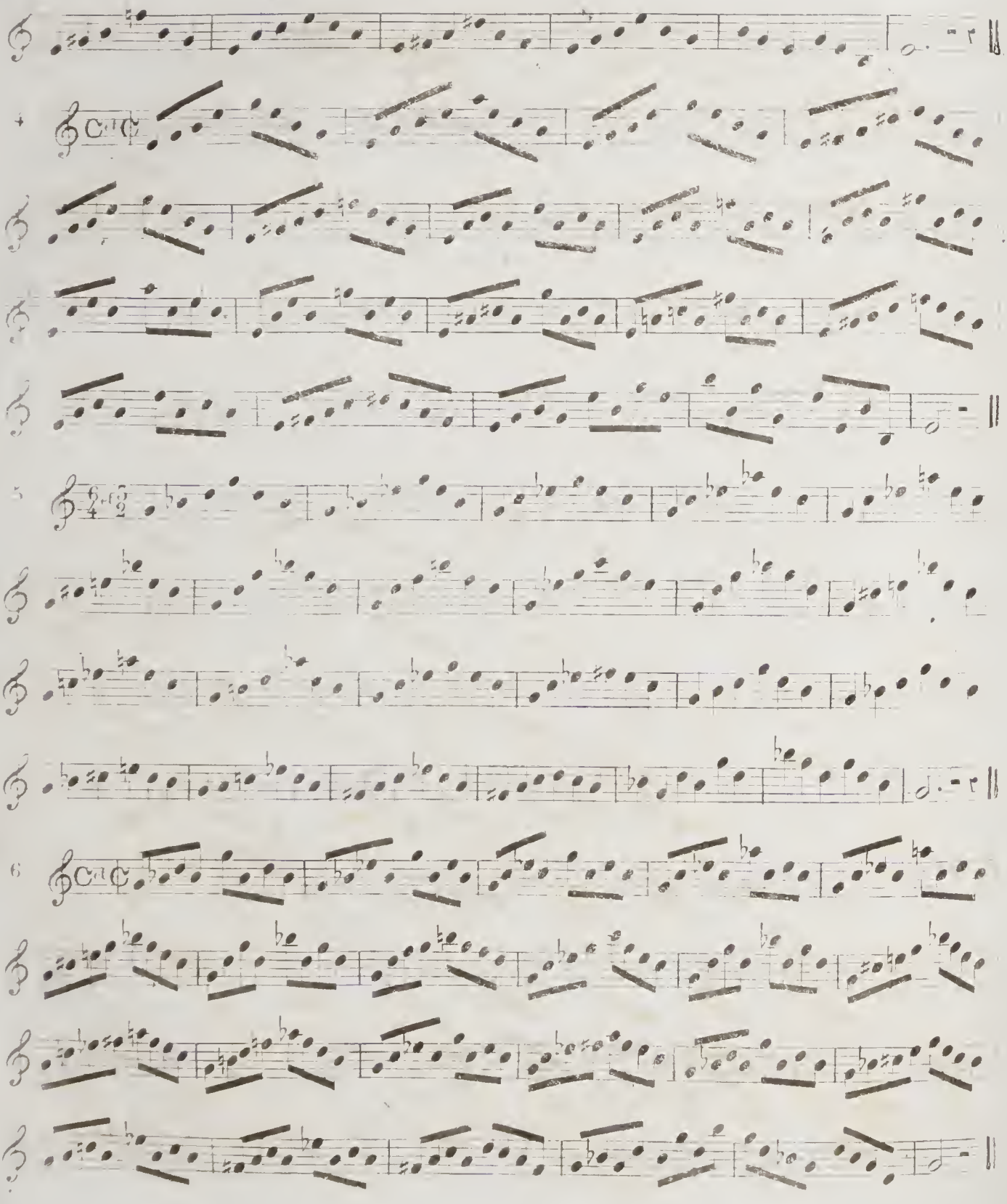
Resumés des exercices précedens sur une note faisant *Pédale*.

Voyez la note page 158.

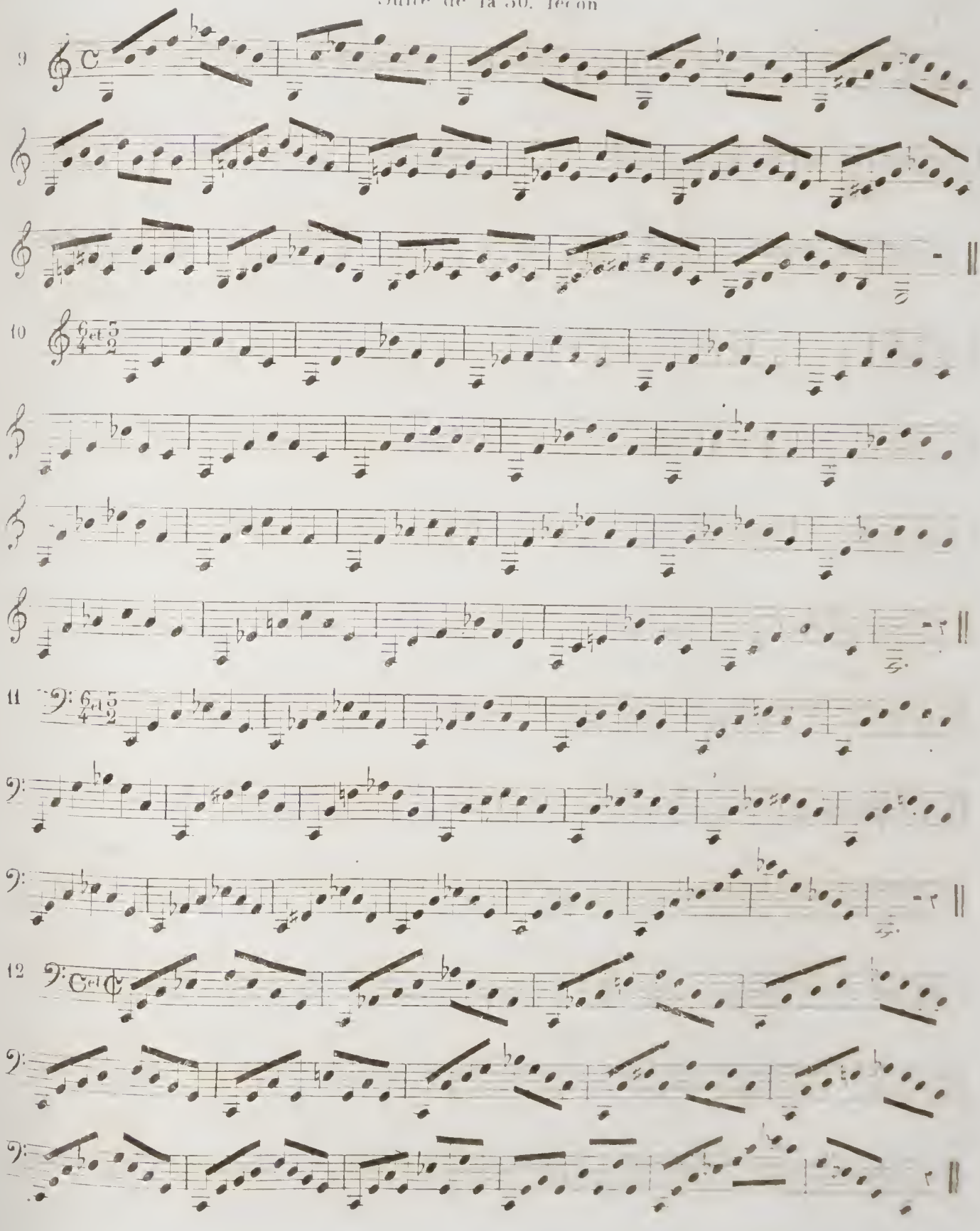


La même *Pédale*, N°9, se fera en majeur, en ôtant les altérations des mesures 1, 2, 4, 13 et 14.

Suite de la 30.e lecon



Suite de la 50e leçon



ARTICLE 26.

Sur les agrémens de la Musique

Nous avons suffisamment parlé du Trille et du Portamento dans ses deux espèces. Il nous reste à parler des autres agrémens tels que *l'Appogiatura*, (petite note) simple ou double; *le Gruppetto* (petit corps) *le Trille précipité* et *le Trille bréf* ou *Mordente*. C'est par l'emploi bien dirigé de ces divers agrémens, ainsi que par les nuances[1] et les articulations, que l'on répand de la variété dans les chants et dans les traits; c'est ainsi que l'on embellit les choses les plus simples, qu'on leur donne la couleur, le caractère, la vie.

Mais il ne faut pas être prodigue des richesses que l'on a à sa disposition; il faut craindre aussi de fatiguer les auditeurs, en donnant une préférence presque exclusive à quelques unes de ces richesses. Au contraire, on entremêlera avec art les moyens de variété, et l'on se persuadera surtout, que le charme de la mélodie consiste bien plus dans la pureté et la simplicité, que dans les broderies accumulées. L'on remarquera donc dans les études N.os 3 et 4, que les agrémens de la musique dont on a chargé plutôt qu'orné les chants, ne sont là que comme exercices, et pour accoutumer l'élève à leur exécution, parceque le jeu de la main varie selon la place que ces agrémens occupent sur les différens dégrés de la gamme.

On observera aussi que les agrémens trop multipliés sur un chant, peuvent en changer le caractère et l'expression, ce qu'il faut éviter avec soin, lorsqu'on place soi-même des ornemens sur la mélodie. Quant à l'articulation, le choix en est à peu près indifférent, tant qu'il ne dénature pas le caractère du chant, ou qu'il ne tombe pas dans le maniéré.

La variété que l'on peut apporter à un chant ou à un trait, ne consiste pas seulement dans l'emploi des notes de goût, et dans l'altération que ces agrémens exercent sur la valeur réelle des notes; on peut encore varier le chant en augmentant le nombre des notes marquées par d'autres notes: c'est-à-dire en ajoutant, à ce qu'a fait le compositeur; quelquefois aussi, mais moins souvent, en restreignant sa production, en simplifiant son texte. Or, la variété par les agrémens connus, peut facilement etre mise en pratique par tous les exécutans qui sont doués, d'ailleurs, d'un peu de goût et de discernement; mais il n'en est pas

[1] Par *nuance*, on entend une variation dans l'intensité d'un même son, ou de plusieurs sons qui se succèdent.

de même de l'autre moyen qui éxige, de la part de celui qui l'emploie, des connaissances harmoniques assez approfondies. Car les notes que l'on ajoute ou que l'on substitue à celles du compositeur, en même tems qu'elles ne doivent pas détruire le caractère du chant, doivent aussi faire partie des accords dont la mélodie est accompagnée, ou se lier avec eux.

Celui qui se voue à l'exercice d'un instrument, n'aura donc jamais toute l'habilité qui fait les virtuoses, s'il s'est contenté de vaincre les difficultés purement mécaniques, et s'il n'est pas un peu versé dans l'étude de l'harmonie et de la composition.

Les grands chanteurs italiens, cités dans le siècle dernier possedoient ces connaissances.

SECTION 1.

De l'Appogiatura simple. ✲

»L'*Appogiatura* (petite note) est simple ou double. *L'Appogiatura* simple est une petite »note que l'on place au dessus ou au dessous de la grande note. Au dessus, elle peut être à un »ton ou à un demi-ton de la note qui la suit.»

EXEMPLE

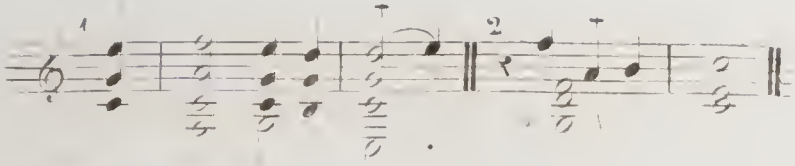
»*L'Appogiatura* en dessous est constamment à un demi-ton de distance.»

EXEMPLE.

»Cette règle a pourtant les deux exceptions suivantes données par M.r REICHA:

✲ Ces instructions sont tirées en partie, de *La méthode de chant* [illegible] M.r [illegible] et du *Traité d'harmonie pratique* de M.r A. REICHA.

EXEMPLE.



Dans le N.° 1. la petite note est préparée, c'est-à-dire qu'elle est précédée d'une note ordinaire, placée sur le même dégré; en outre cette petite note se résout sur la médiante du mode majeur; c'est sous ces deux conditions que l'*Appogiatura* peut être placée à un ton en dessous. — Dans le N.° 2. le La ♯ chanterait mal avec le Fa naturel.»

On verra plus tard, qu'il y a encore quelques autres exceptions.

Exemple d'*Appogiatura* en dessus et en dessous.

Lorsque l'*Appogiatura* est préparée, elle vaut la moitié de la note qui la suit, et la valeur de celle-ci est diminuée d'autant.

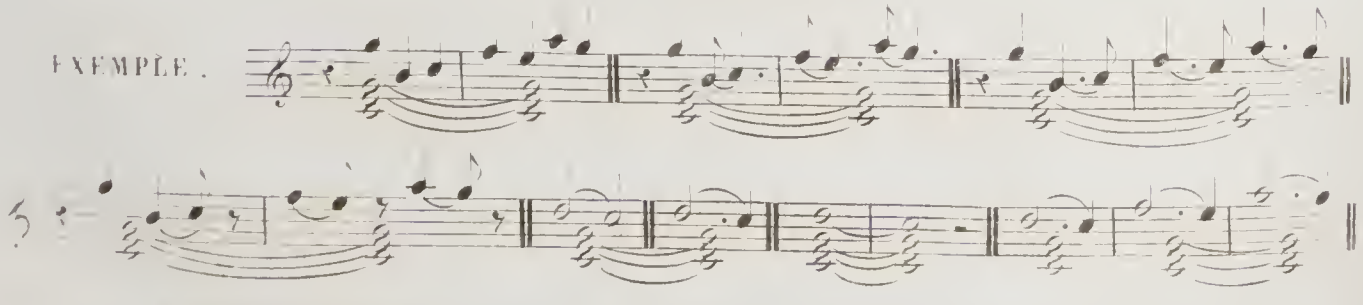
Si l'*Appogiatura* est placée devant une note qui se puisse diviser en trois parties égales, alors elle ne prend qu'un tiers de la grande note, à moins que celle-ci ne soit note finale ou de terminaison, comme on l'a vu dans l'exemple N.° 1.

Cette règle et les précédentes ne sont pourtant pas tellement de rigueur qu'on ne puisse les changer, selon le caractère que l'on veut ou que l'on doit imprimer à la mélodie.

Le mot *Appogiatura*, venu du verbe italien *appogiare*, (appuyer), indique assez, par sa signification, l'espèce de nuance qui lui convient. En effet, la petite note est toujours plus fortement prononcée que la note réelle, surtout quand elle est placée au dessus.

Les appogiature sont souvent écrites en notes ordinaires, et, dans ce cas, on les éxécute nécessairement avec les valeurs prescrites par le compositeur.

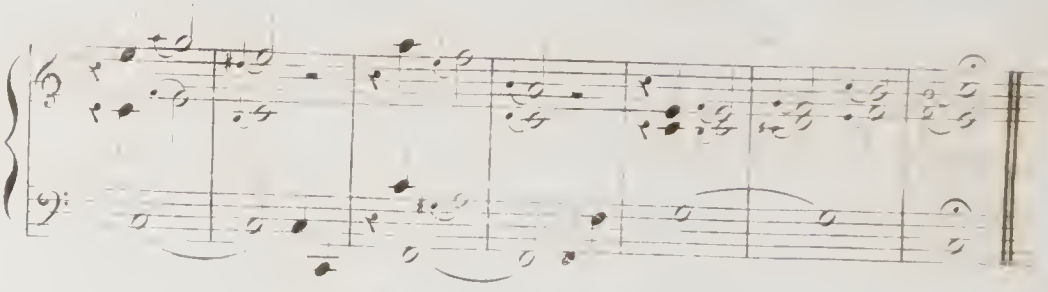
EXEMPLE.



A plusieurs parties, on peut faire des petites notes à de certains intervalles, comme 5.tes diminuées et 4.tes augmentées.

Il est bon de connaître ces différens cas, afin que celui qui joue la seconde partie d'un Duo, par exemple, ne garde pas toujours la simplicité de la mélodie, si celui qui exécute la première partie l'orne de divers agrémens, et surtout d'Appogiature.

EXEMPLE.



On voit quelquefois des petites notes présenter des intervalles plus grands que le ton dessous ou en dessus; mais ce sont de vrais *Portamenti* du genre de ceux qui sont donnés pour exercice dans la 9.e étude de cette méthode. (Voyez page 176 et suivantes)

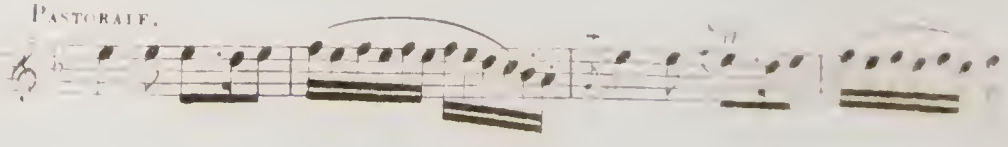
C'est en ce sens que la méthode de chant du Conservatoire, page 15, dit que les compositeurs emploient quelquefois la *petite note* pour exprimer et indiquer le *Portamento*, et qu'elle en donne cet exemple.

On observe, ajoute-t-elle, que le *Portamento* peut décrire tous les intervalles, et que c'est ce qui le distingue de la petite note.

On peut voir encore un exemple du *Portamento* dans le fragment suivant, tiré des Trios de M.r KENN où, pour éviter un intervalle qui chanteroit mal avec ce qui précède, il en prend un autre plus gracieux, au moyen de ce *Portamento* qu'il indique par une petite note sur laquelle on doit passer légèrement et avec douceur.

EXEMPLE.

PASTORALE.



SECTION II.

De la double Appogiatura.

La double *Appogiatura* (double petite note) est de plusieurs sortes: Elle est compo ée de deux petites notes remplissant l'intervalle d'une tierce majeure ou mineure avec la grande note qu'elles précèdent. La valeur de ces petites notes est quelquefois égale et quelquefois inégale. Tantôt elles sont placées au dessous et tantôt au dessus de la note ordinaire. Quelquefois aussi, la première est au dessous et la seconde au dessus de la grande note.

1.re Espèce de *double Appogiatura*.

EXEMPLES.

Indication.

Exécution.

La manière d'indiquer cette double *Appogiatura* n'est pas comprise de tous les executans, et par conséquent ils ne la rendent pas de la même façon. Si les uns la supposent devoir être exécutée ainsi:

les autres lui donnent cette expression:

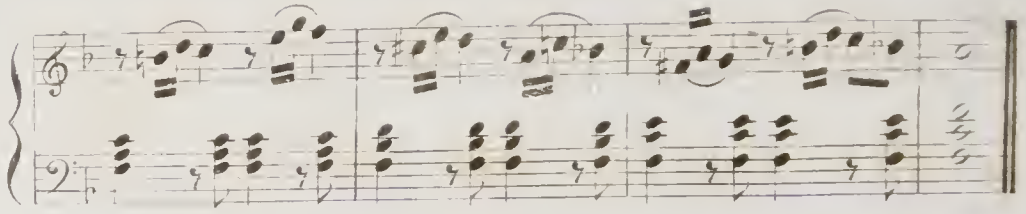
qui est aussi gracieuse et peut-être moins maniérée; c'est en effet ce que voudraient dire les deux petites notes de l'indication, dont la première est plus brève que la seconde. Pour l'expression, on appuie sur les deux petites notes, mais moins fortement sur la seconde que sur la première.

2.e Espèce de *double Appogiatura*.

La durée de ces agrémens est toujours prise sur la grande note à laquelle ils appartiennent. Leur expression consiste à glisser légèrement sur les deux petites notes, en n'appuyant et en ne fixant le son que sur la grande.

La 3.e espèce de *Double Appogiatura* s'écrit le plus souvent en notes ordinaires.

EXEMPLE.



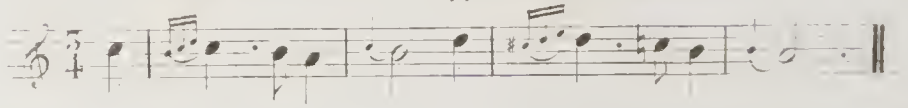
Ces doubles petites notes, ainsi que celles de la 2.e espèce, sortent du veritable genre de l'appogiatura, mais ne sont pas moins des petites notes.

Ces dernieres, fort agréables dans un mouvement animé, semblent avoir un peu vieilli dans le mouvement lent, et on leur préfère le *Groupe* de trois notes.

EXEMPLE avec la *Double Appogiatura* de la 3.e espèce.

Lent

EXEMPLE avec le *Gruppello* de trois notes.



On peut ajouter d'autres petites notes aux deux précédentes, pour exprimer d'autres traits ou ornemens du chant. C'est alors un mélange de petites notes, de notes réelles, de notes passagères et de *Gruppetti*.

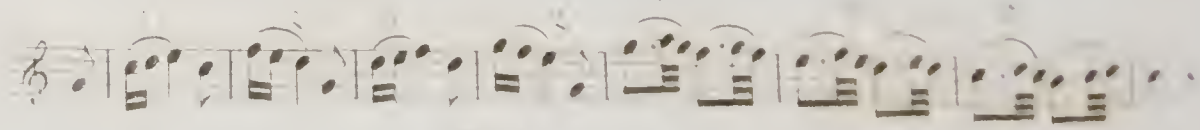
EXEMPLE.

En marquant ainsi ces ornemens le compositeur s'attend à plus de légèreté et d'expression de la part de l'éxécutant; il veut, par là, fixer son attention; autrement il ne se servirait que de notes ordinaires.

EXEMPLE.

On a écrit aussi en notes communes l'exemple de la 2.e espèce *d'Appogiatura*; mais ce qui est bien pour les 5.e, 6.e et 7.e mesures, ne convient plus aux quatre premières, qu'une éxécution négligée rendrait lourdes et peu gracieuses.

EXEMPLE.



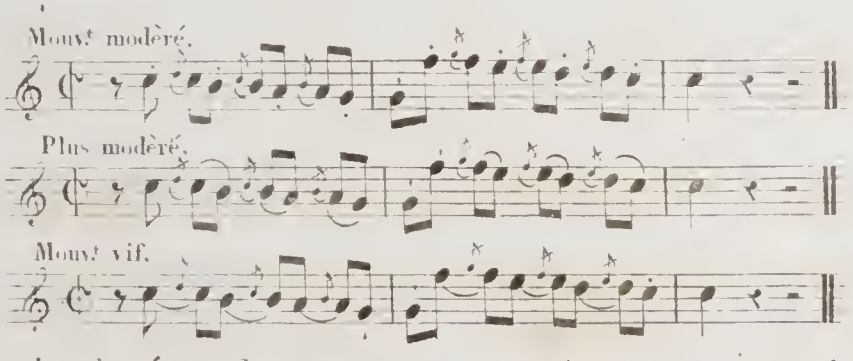
Comme il sera nécessaire de s'exercer sur tous ces exemples, et les suivans, avant d'entreprendre l'exécution des études où les agrémens de la musique sont renfermés, nous plaçons ici des traits sur la petite note brève, avec et sans préparation. On observera, pour cet agrément, que passant toujours moins légèrement sur la petite note préparée que sur celle qui ne l'est pas, la main du pavillon doit agir sur les premières et non sur les autres, surtout dans le mouvement vif; c'est-à-dire, que dans le premier cas, toutes les notes, petites ou grandes se feront par les moyens ordinaires, et que dans le second on n'aura égard qu'aux notes réelles, comme nous le dirons dans les explications qui précèdent la 5.e étude.

EXEMPLE de petites notes préparées.

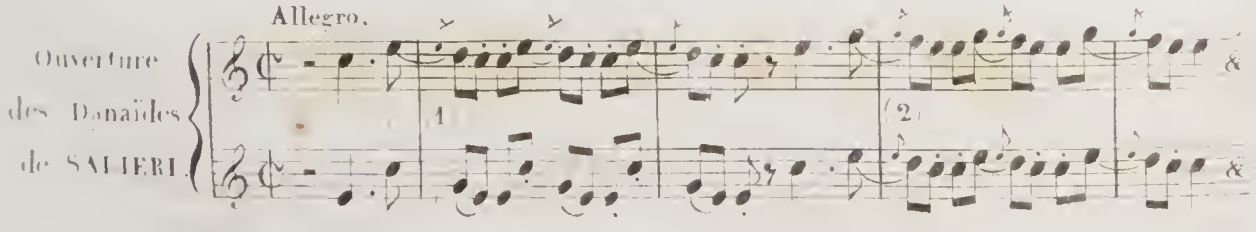
EXEMPLE de petites notes non préparées.

Les trois articulations différentes, placées sur le même trait, montrent un moyen de le varier, ainsi qu'un choix à faire selon le mouvement.

EXEMPLE.



Ce dernier trait qui présente des syncopes, offre en même tems un moyen de les orner.



Le mouvement vif de ce début, ôte la possibilité de frapper la petite note, sans retarder. Il faut donc user d'adresse, en faisant *aforzata* l'appogiatura et la note suivante sur laquelle on précipite la première. Au N.° 2 le Cor Alto ferme le pavillon sur le *Sol* petite note.

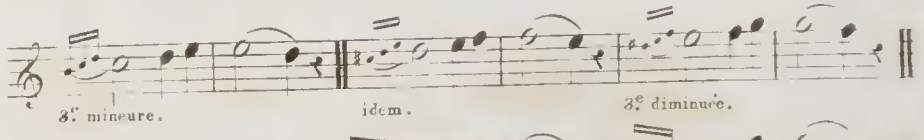
SECTION III.

Du Gruppetto.

Le Gruppetto (petit groupe) est aussi de deux espèces: le premier est composé de trois petites notes prises, non sur la valeur de la note qui en est affectée, mais sur le tems qui précède cette note (*)

Cet agrément peut se faire en montant et en descendant. Dans les deux cas, il peut donner une tierce mineure ou diminuée mais jamais une tierce majeure.

Exemple, en montant.



Exemple, en descendant.

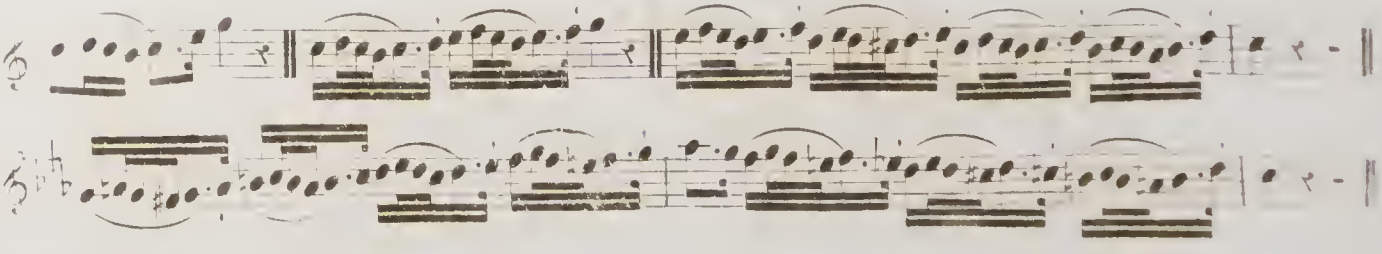
Afin d'exécuter parfaitement cet agrément, on doit l'articuler légèrement; mais la première note doit être attaquée plus fortement que les autres, et soutenue plus longtems.

Le Gruppetto de la 2.e espèce est composé de quatre petites notes, et alors il peut faire tierce majeure, mineure, ou diminuée, selon le mode et le dégré de la gamme sur lequel il se trouve.

Dans ce cas aussi, *le groupe*, au lieu d'être articulé avant la note qui en est affectée, comme le précédent) n'est prononcé qu'après. On l'indique souvent par ce signe ∾ devant lequel on place quelquefois un ♯, ou un ♮, selon le mode, et l'altération qu'on fait subir à la troisième note du *Gruppetto*.

EXEMPLES d'indications du *Gruppetto* de la 2.e espèce.

EXEMPLES d'exécution des *Gruppetti* précédens



(*) Pourquoi donc ne pas l'écrire comme on veut qu'il soit fait?

EXEMPLE

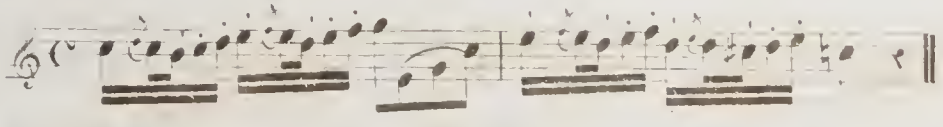
Le même *Gruppetto* écrit encore en petites notes.

EXEMPLE.

On voit que le *Gruppetto* des deux espèces est toujours lié. On observera en outre, que la première note de celui de la 2e espèce, passe plus rapidement que les autres notes, et que, dans son exécution sur le Cor, la main du pavillon n'y participe pas; c'est-à-dire, qu'on traite ce premier son comme une petite note brève.

Le *Gruppetto* est même écrit quelquefois de la manière suivante, alors l'articulation change, mais non le mouvement de la main.

EXEMPLE.



Dans la première mesure de cet exemple, la main ne ferme le pavillon que pour le *Si* triple croche du premier temps, et le *Fa*, double croche du 2e Dans la seconde mesure, le *Fa* double croche, et l'*Ut* ♯, triple croche, sont les seules notes qui aient besoin du secours de la main.

SECTION IV

Du Trille précipité.

Nous avons cru devoir nommer ainsi le Trille attaqué subitement, sans préparation et marqué sur une note de courte valeur, ou dans un mouvement animé.

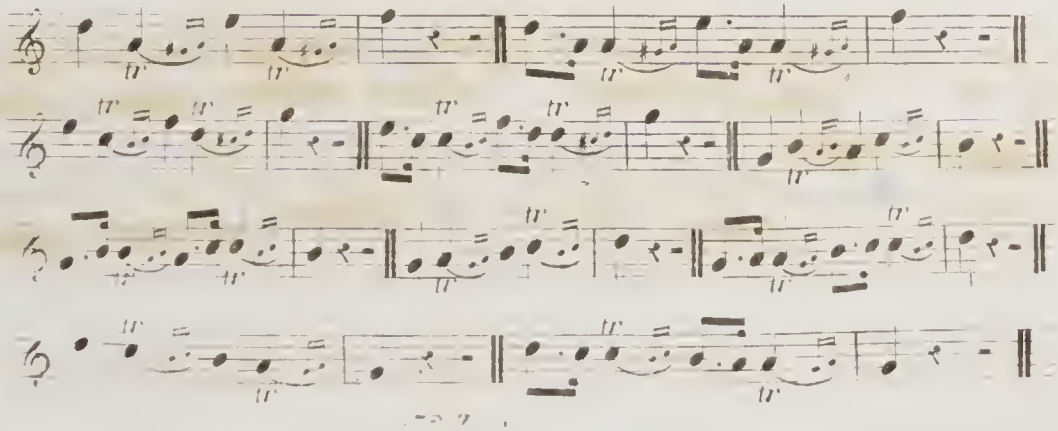
On l'indique et on l'exécute de deux manières.

Indication.

Exécution.

Les notes portant ce trille, peuvent avoir des aspects différens.

EXEMPLES.



SECTION V.

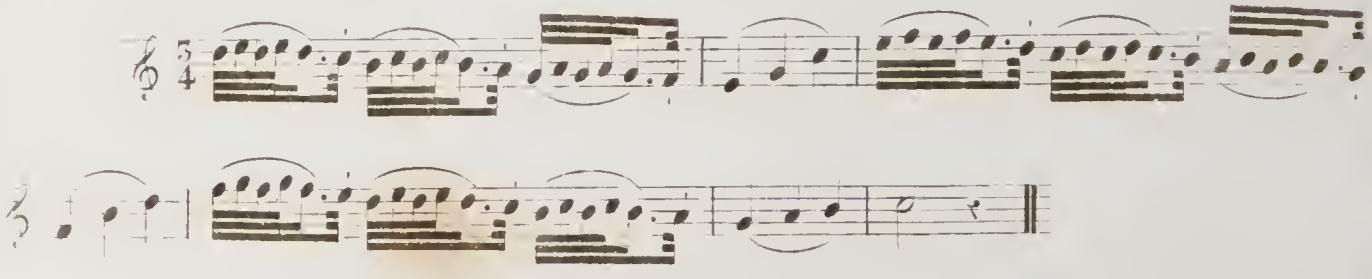
Du Mordente.

On nomme ainsi, une espèce de Trille fort court, que les Français ont nommé *Mordant*. On l'indique par ce signe ~~~ placé au dessus de la note qui doit être trillée.

Ce Trille admet encore moins de preparation que le précédent: non seulement il est attaqué subitement, mais aussi il est interrompu presqu'aussitôt. C'est pourquoi, dans la Méthode de chant, on le nomme, *Trille tronqué*. Il s'exécute de la manière suivante:

Indication.

Exécution.



ARTICLE 27.

Des Études.

C'est dans l'intention de faire exercer particulierement les divers agrémens de la musique, ainsi que certains passages mélodiques très usités, et d'une exécution difficile sur le Cor, que nous avons composé les douze *Études* qui terminent cette première partie, où la mélodie est renfermée dans une étendue que les deux genres du Cor peuvent parcourir; mais comme le *Cor-Alto* a pu déja, dans les leçons précédentes, adopter un ton plus élevé que celui de *Mi*♭, l'accompagnateur de ces Etudes sera obligé de transposer sa basse, afin de se conformer au ton choisi.

Dix de ces études ne sont exercées qu'après les trente leçons de la premiere partie, mais les deux premieres etant relatives aux trois séries des gammes des 11^e, 13^e et 15^e leçons, on y

renvoie après chacune de ces séries.

On n'a consulté que l'usage, pour chiffrer la basse de ces Etudes; car on ne peut se dissimuler que le *Forte-Piano*, propre à accoutumer l'oreille à l'harmonie, ne l'est guères à donner l'habitude de la justesse; tandis que le rapport des sons peut être rendu éxact dans presque toute l'étendue du Cor: il arrive, principalement dans les gammes avec plusieurs dièses, que son diapason est plus élevé que celui du Piano, et que dans les gammes avec un certain nombre de bémols, il se trouve en dessous: aussi le Violoncelle serait il plus convenable pour l'accompagnement de toute espèce de solfège et musique d'école. C'est aussi l'instrument dont on pourrait joindre l'étude à celle du Cor. Cependant nous ajouterons que l'étude du Piano devient indispensable à tout musicien qui doit se rendre, au moins bon harmoniste, s'il ne peut être compositeur.

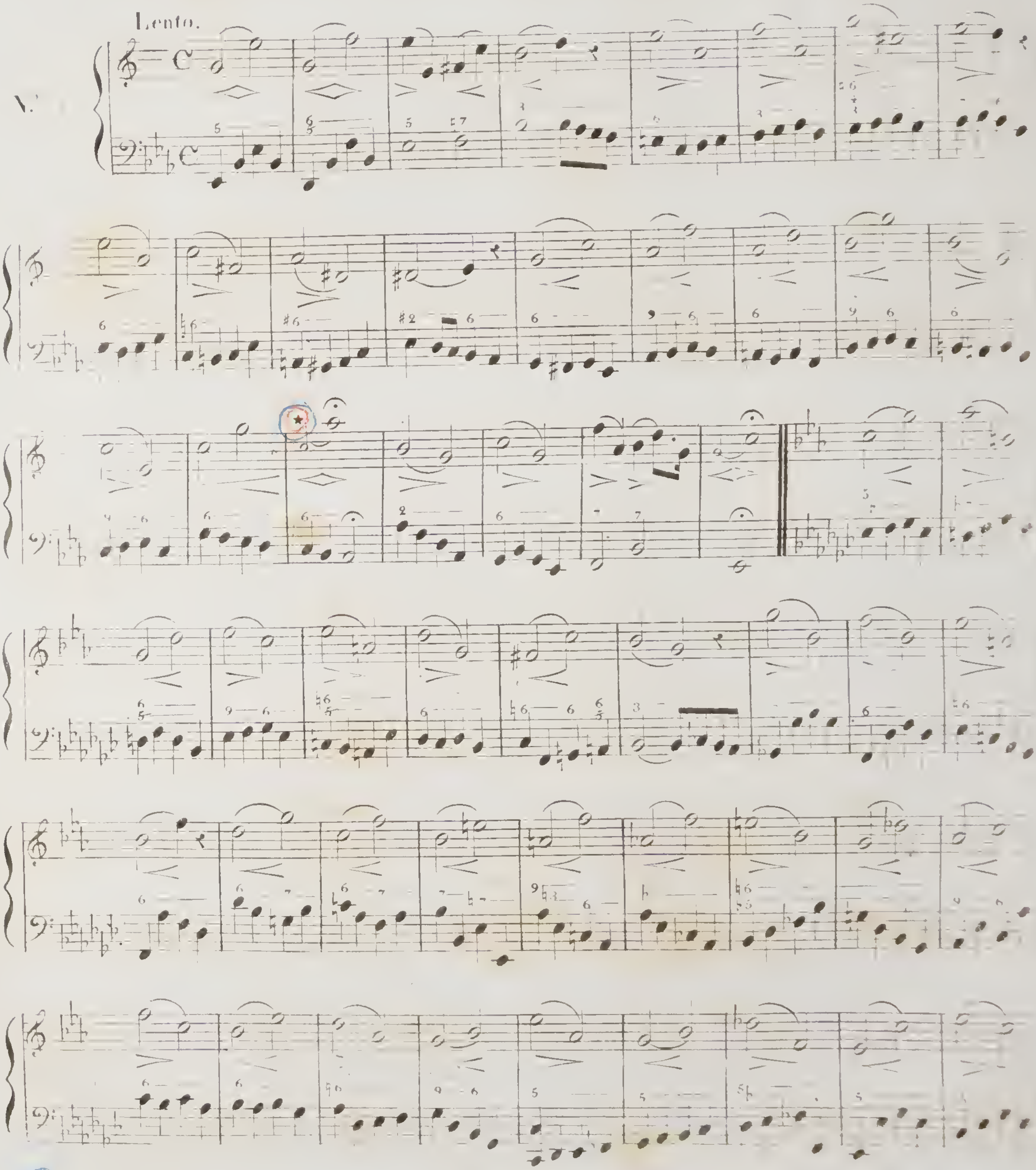
ÉTUDE N.° 1.

Cette Etude, où la mélodie parcourt les douze gammes dont nous avons parlé précédemment, offre encore un exercice sur la deuxième espèce de *Portamento* usité, principalement dans les mouvemens lents. Outre les nuances que demandent les *Portamenti* qui vont du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, on observera, dans l'exécution, les nuances générales, placées sur une série de sons dont la progression est ascendante ou descendante. C'est pour ces sortes de nuances qu'il faut avoir soin de ménager sa respiration, de manière que la force croisse ou décroisse par gradation, sans tomber jamais dans les deux extrêmes de ces nuances, la dureté ou la mollesse, qui excluent également la pureté du son.

La première partie, ou le majeur de cette Etude, (N.° 1) sera exécutée après la première série des six gammes, 11.e leçon; et le mineur, ou la seconde partie de la même étude, avec le retour au majeur, après la deuxième série, 12.e leçon.

COR-ALTO et COR-BASSE en MI♭

Etude sur les gammes avec plusieurs bémols, et sur la 2e espèce de Portamento.



(*) Le style veut que l'on retarde une ou plusieurs des notes qui précèdent un point d'orgue, et ce retard est [illegible] mouvement [illegible] pour tout le morceau.

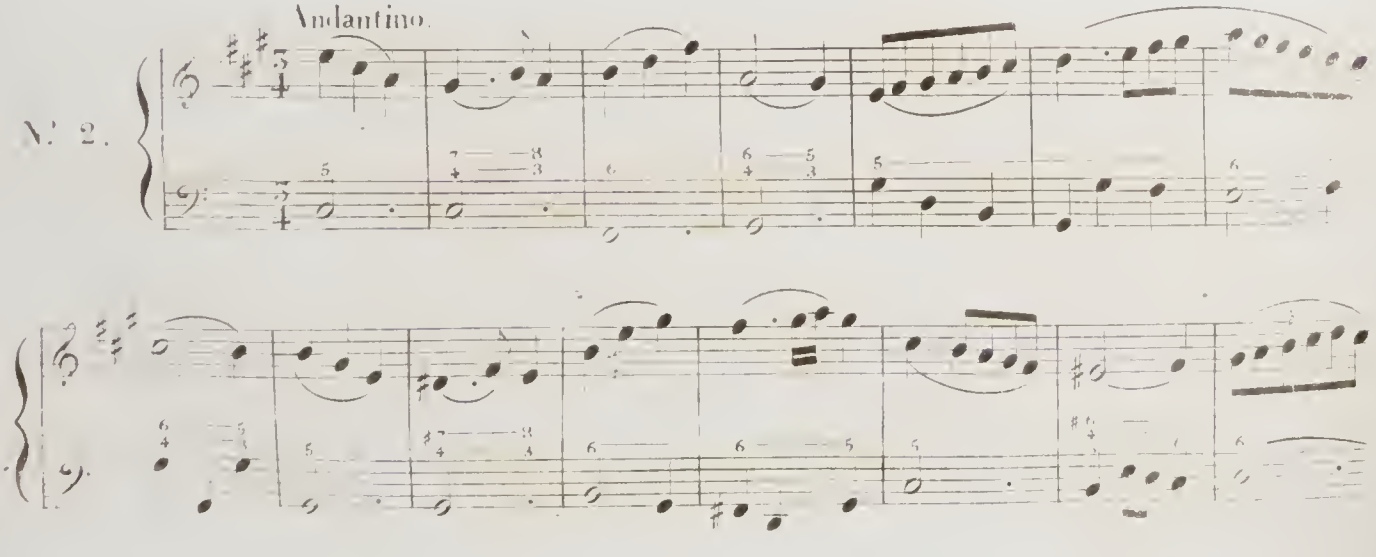
ETUDE N.° 2.

Après la troisième série de six gammes, 13.e leçon, on exécutera cette Etude qui, indépendamment des nuances, sans lesquelles il n'y a point d'expression en musique, offre l'emploi de la première espèce de Portamento.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi ♭

Etude sur les gammes avec plusieurs dièzes, et sur la 1.ere espèce de Portamento.

N.° 2.

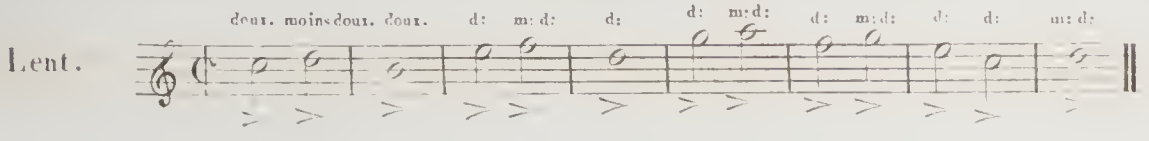


ETUDES N.os 3 et 4.

Ces Etudes présentent, chacune, un Thème varié par les agrémens de la musique, tels que l'*Appoggiatura* simple et double, le *Gruppetto*, le *Trille* et le mélange des uns et des autres. La netteté, la légèreté et la grace sont les qualités qu'on acquiert par l'exercice bien dirigé de ces agrémens. On en a *chargé* les deux Themes suivans, parcequ'ils sont destinés à leur Etude, et parcequ'on voulait les présenter sous tous les points de vue. Ce serait donc un défaut de multiplier ainsi, dans le chant, des ornemens qu'on ne doit employer qu'avec sagesse et sobriété. Cependant, les thèmes suivans, exécutés avec la note pure et simple, seraient nuds, froids et monotones. On doit aussi entremêler les agrémens, comme au dernier numéro de chaque thème où, de même, ils seraient trop nombreux si l'on devait exécuter ce chant autrement que comme Etude.

Dans le chant simple de la 3.e Etude, dont le caractère est religieux, les nuances sont à peu près les mêmes que dans le N.° 4 qui le suit. Cependant ils different, en ce que les sons n'etant pas liés, la première note de chaque mesure, composée de deux blanches, n'a pas la même douceur et n'est point enflée comme dans le N.° 4. La seconde blanche, quand elle est plus haute que la première, est aussi attaquée avec plus de force, ou moins de douceur que la première.

EXEMPLE.

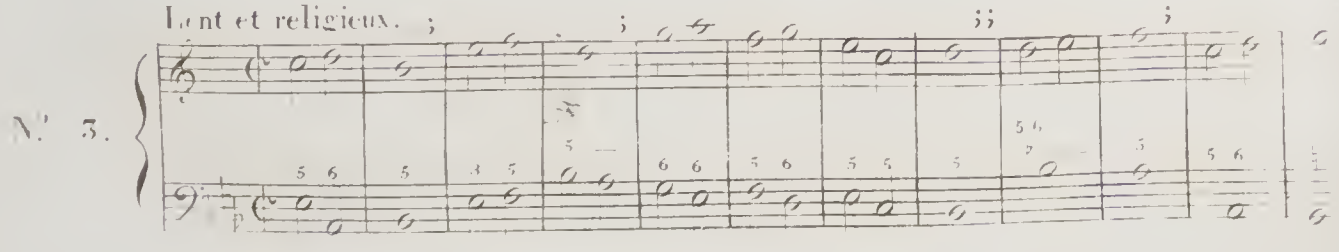


On peut considerer ce chant comme une espèce de mélodie syllabique, répétée par un ou plusieurs instrumens. Au Théâtre principalement, les Marches religieuses prennent quelquefois ce caractère. Dans la 4.e Etude, composée dans le même but que la précédente, et variée par les mêmes moyens, on observera que, pour l'un comme pour l'autre, le mouvement est plus lent à mesure que le thème est plus chargé d'agrémens, que ceux ci prennent plus de notes, ou que la légèreté manque pour suivre le mouvement indiqué; ce qui peut venir de l'exécutant ou de l'instrument, ou enfin de l'un et de l'autre; car tous les hommes n'ont pas reçu les mêmes facultés, et l'instrument, par sa nature et ses moyens d'exécution, ne peut avoir la facilité et la légèreté des instrumens à doigté.

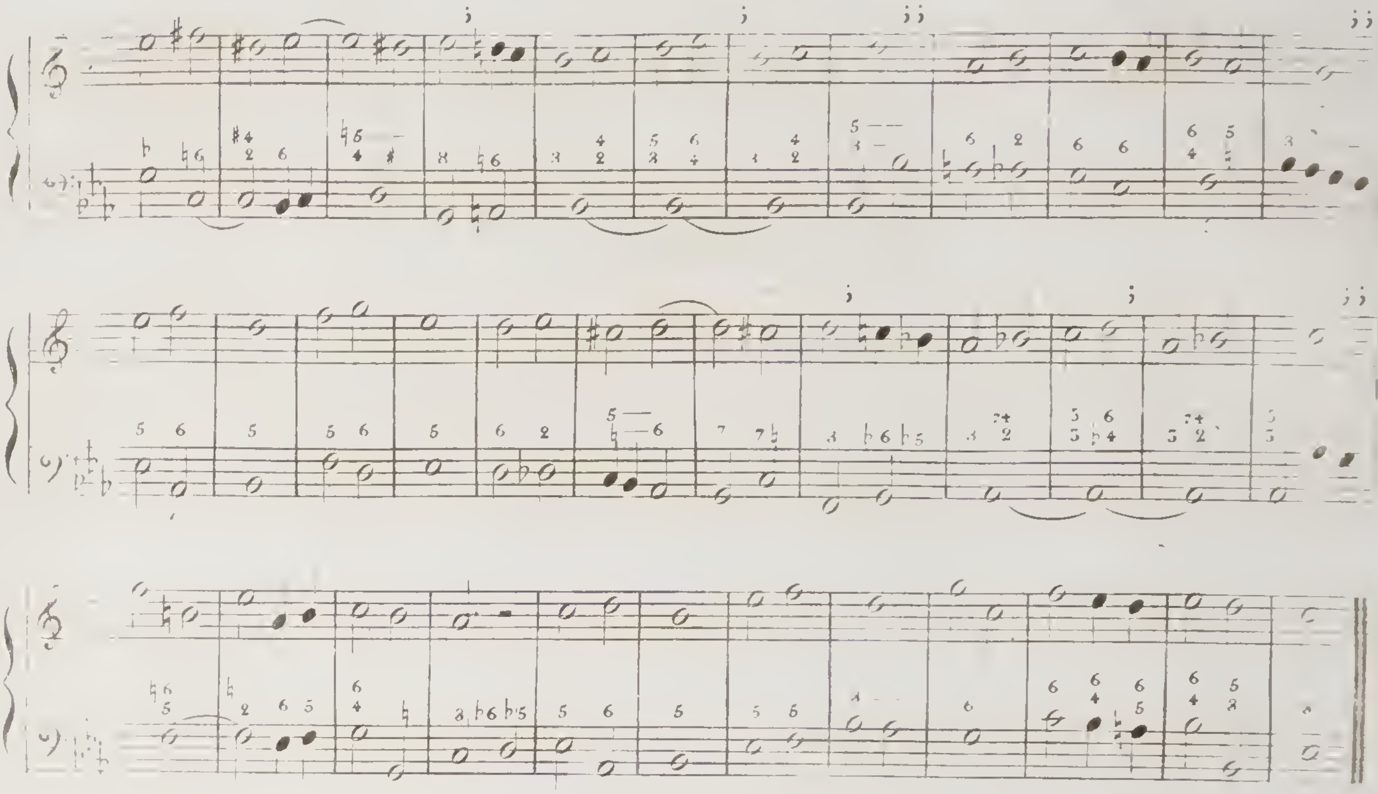
COR-ALTO et COR-BASSE en Mi ♭

ÉTUDE sur l'emploi des agrémens de la Musique, tels que

l'*Appoggiatura* simple et double, les divers *Gruppetti*, le *Trille* et le mélange des uns et des autres

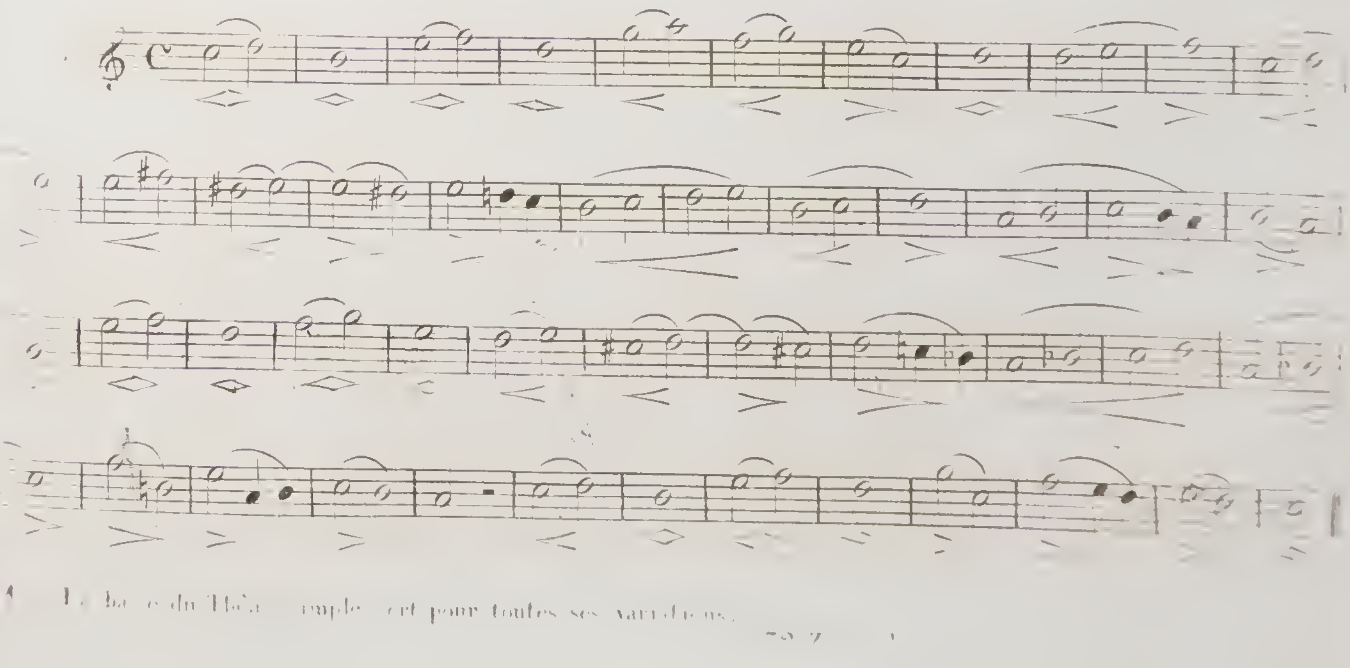


(; ; ;) qui indiquent la grande — La petite respiration, sont encore empruntés à la méthode de chant.



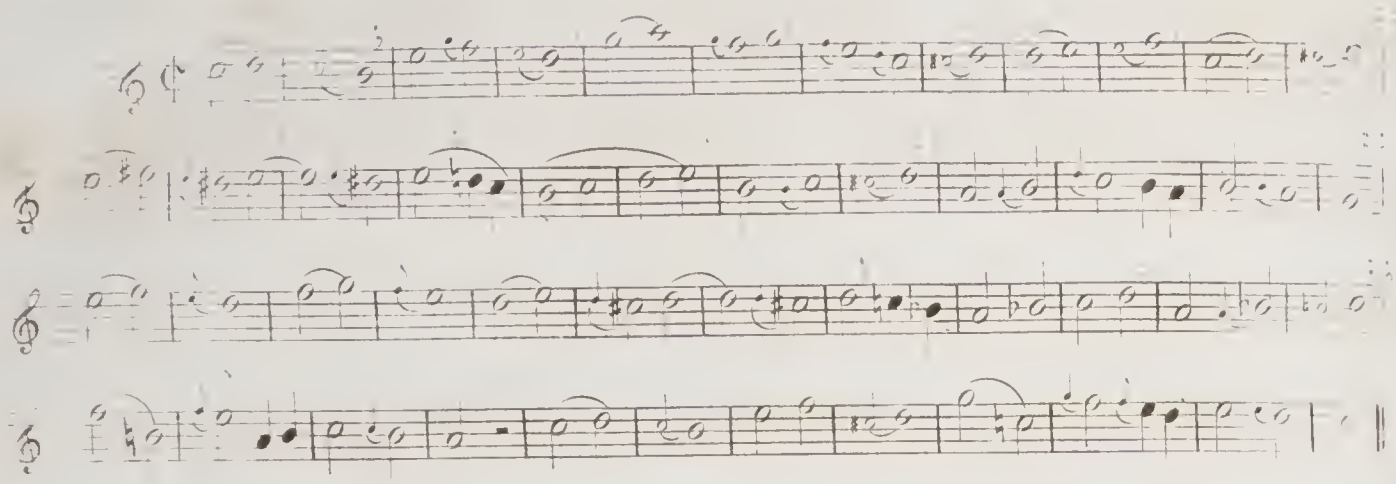
Variations du N.º 3, par les nuances, les liaisons ou articulations, et par les agrémens de la Musique (1)

1.º Par les nuances et les liaisons du *Portamento* des deux espèces.

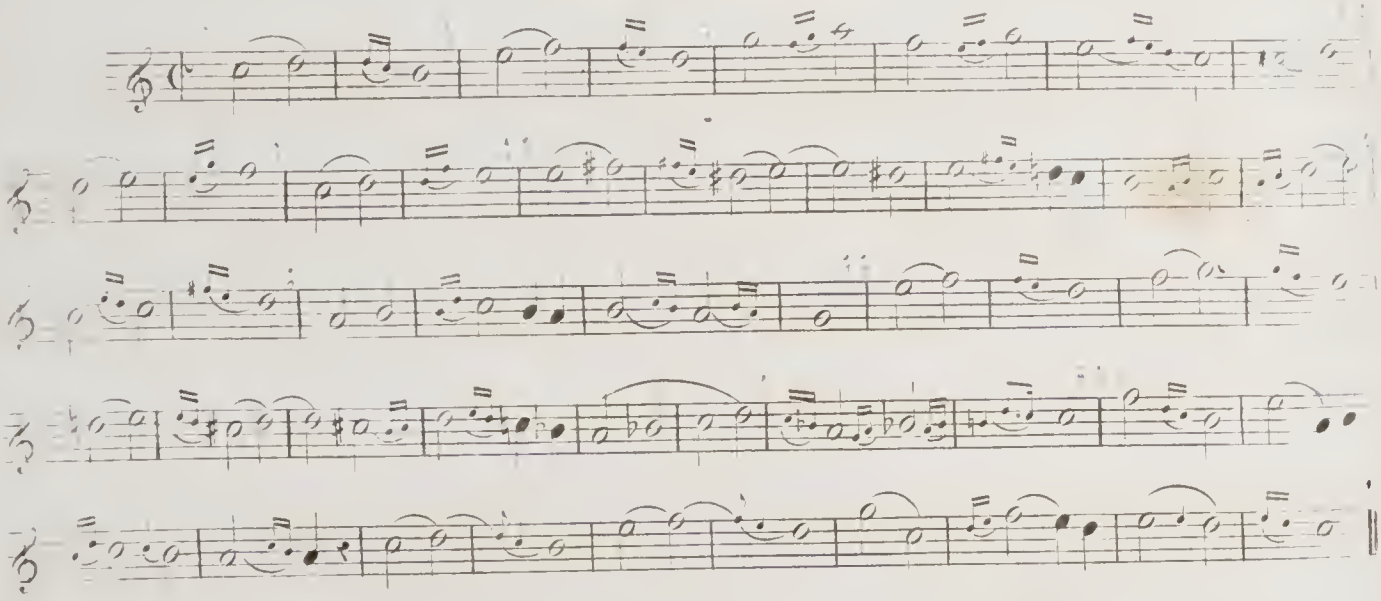


(1) La basse du Thème simple sert pour toutes ses variations.

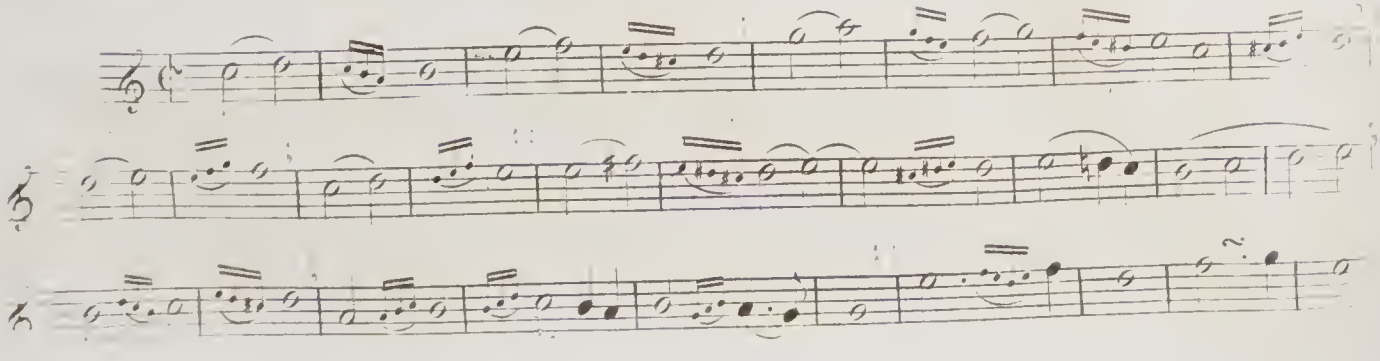
2.º Par l'*Appogiatura* simple.

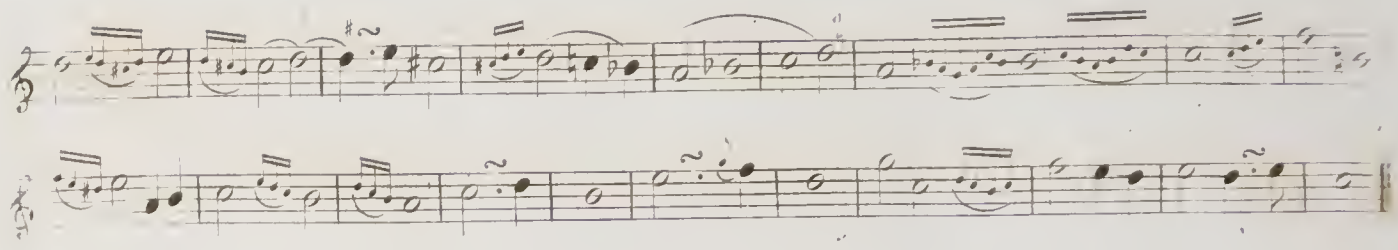


3.º Par la double *Appogiatura*.

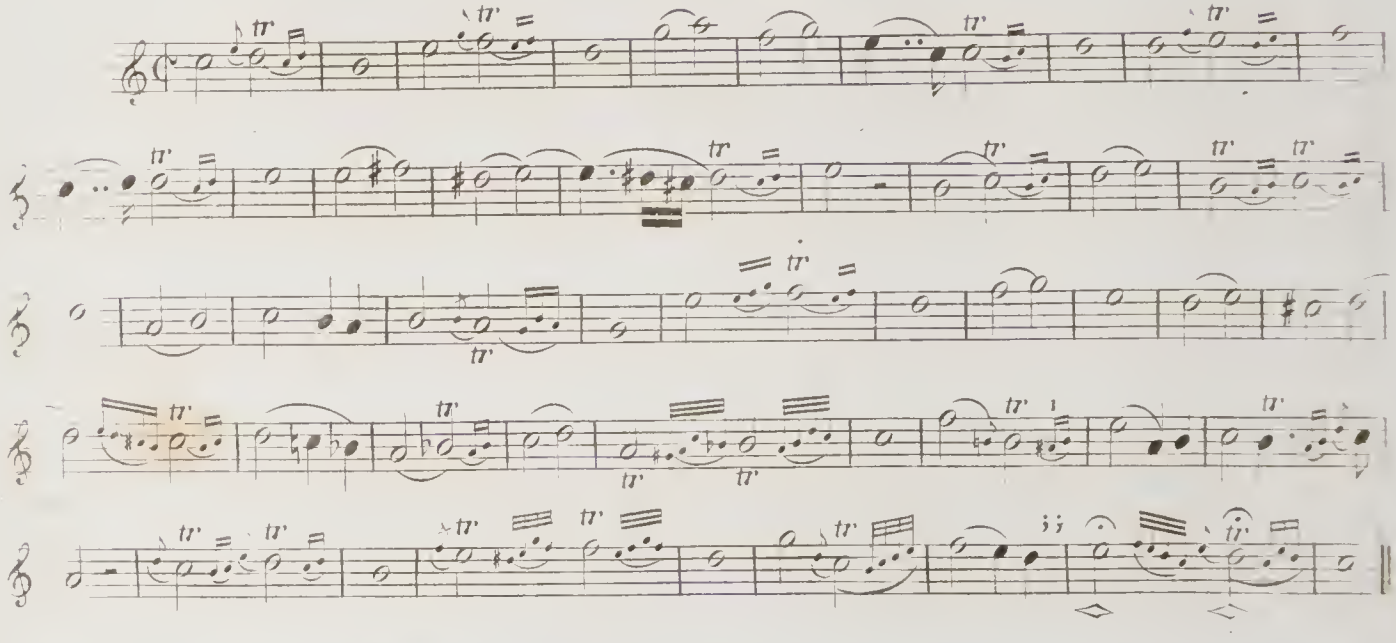


4.º Par le *Gruppetto*.

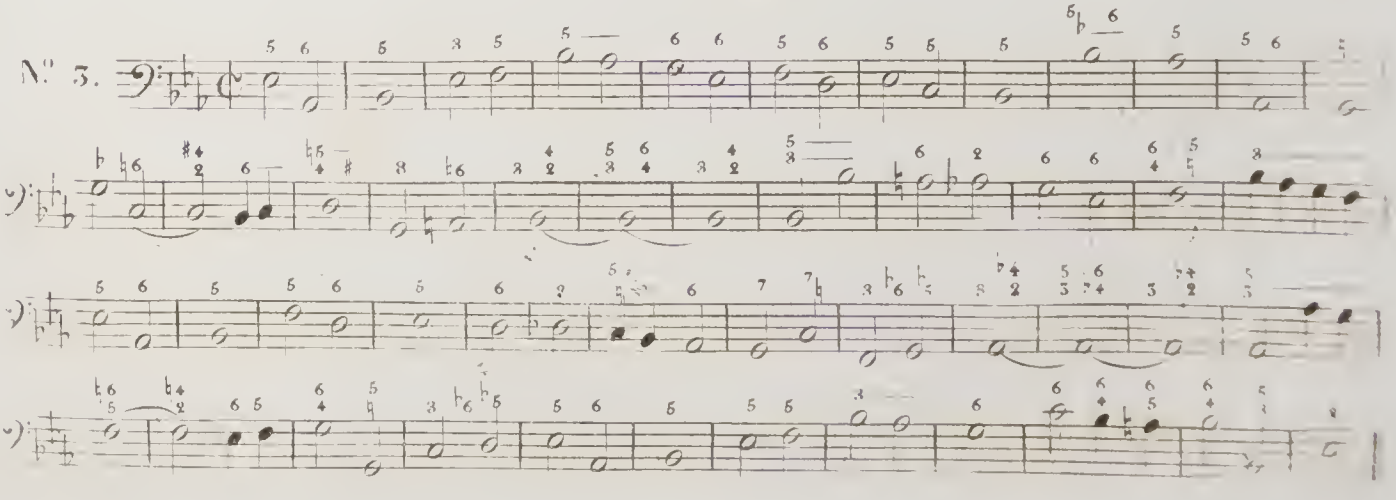




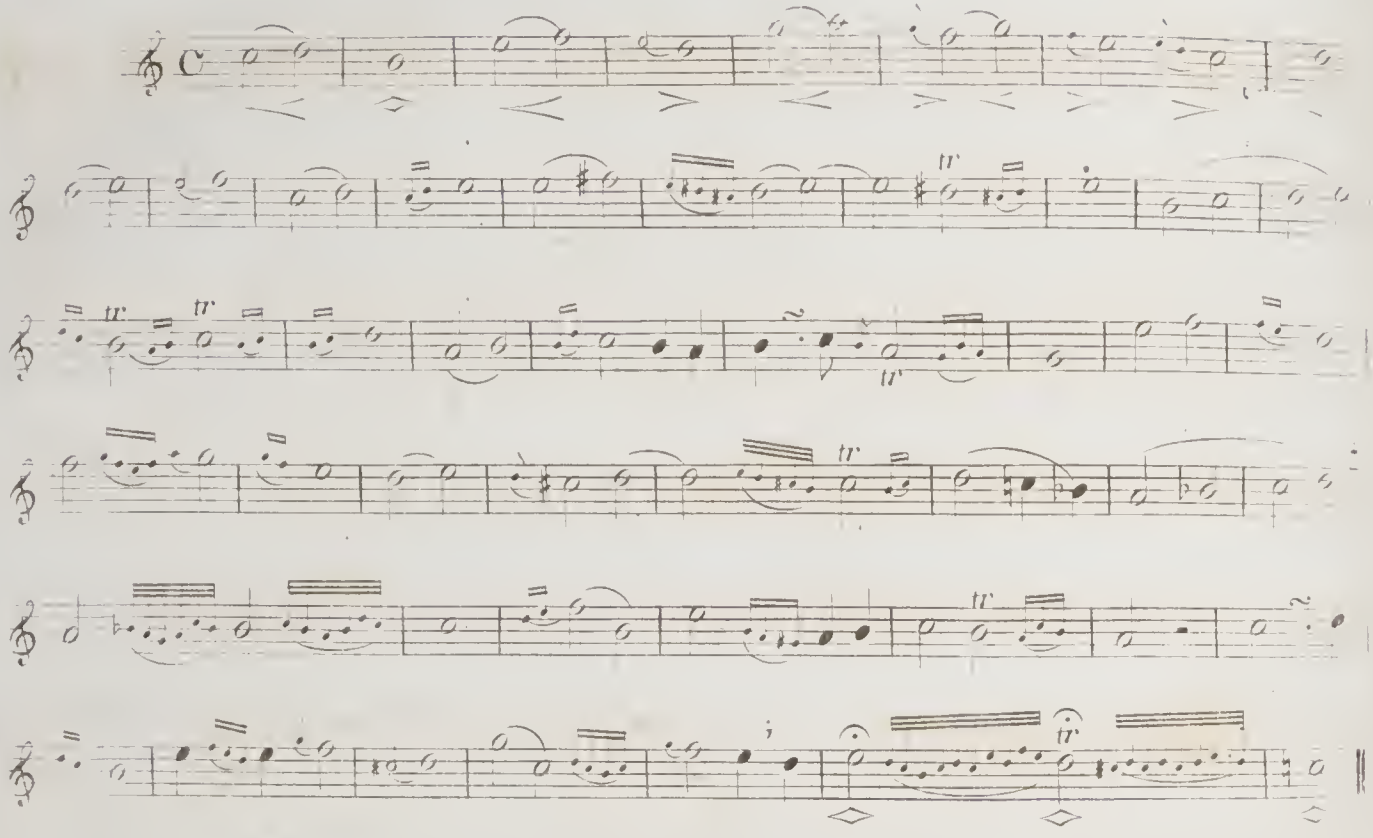
5.º Par le Trille.



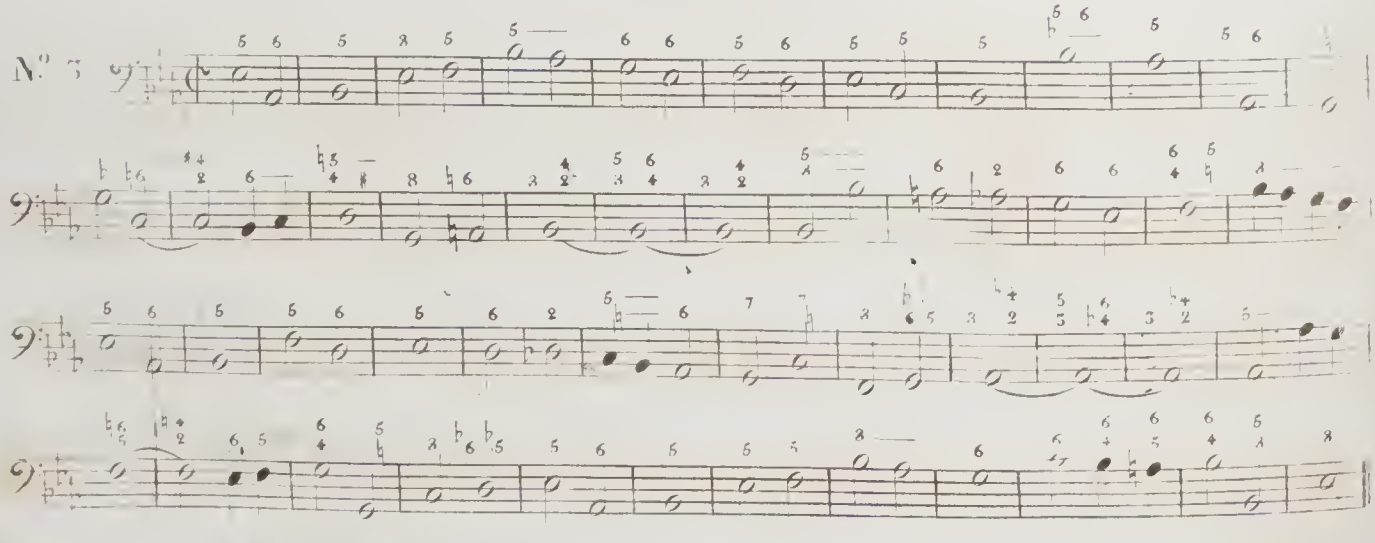
Basse du THÈME.



6.e RÉSUMÉ des différens moyens de varier le chant
par les agrémens de la Musique.



Basse du THÈME.

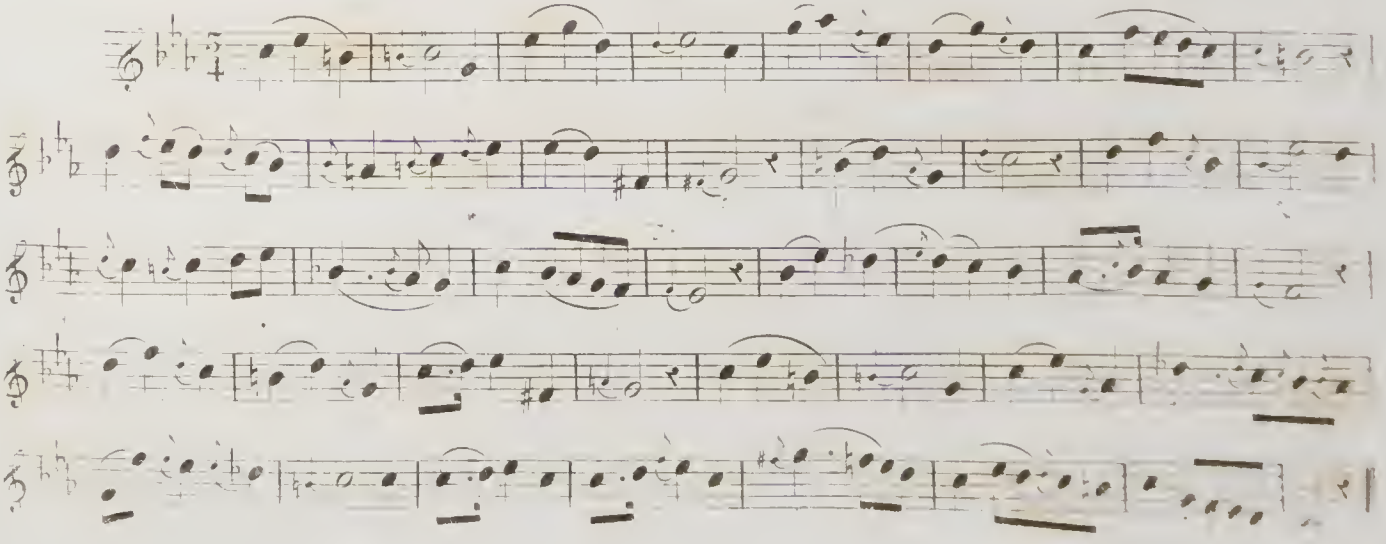


ETUDE dans le Mode mineur, variée par les moyens employés dans l'Etude précédente.

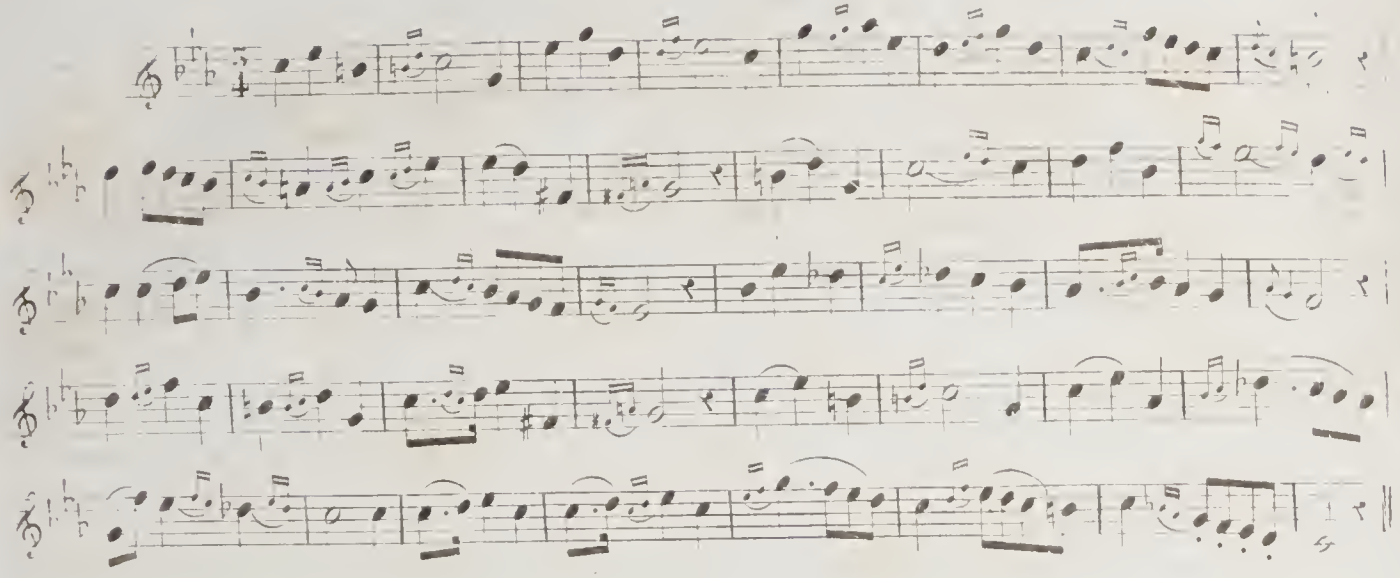
Andantino.

THÈME PRÉCÉDENT

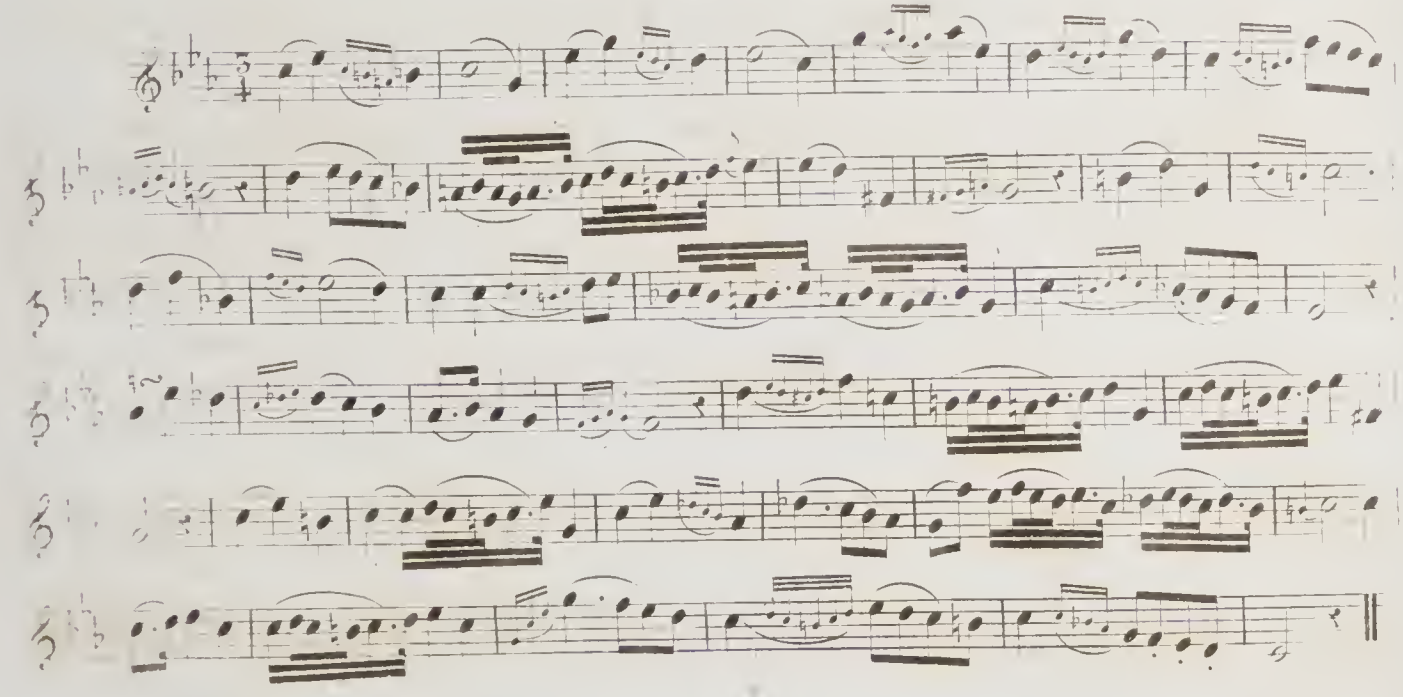
Varié par l'*Appogiatura* simple. (La même basse sert à toutes les variations.)



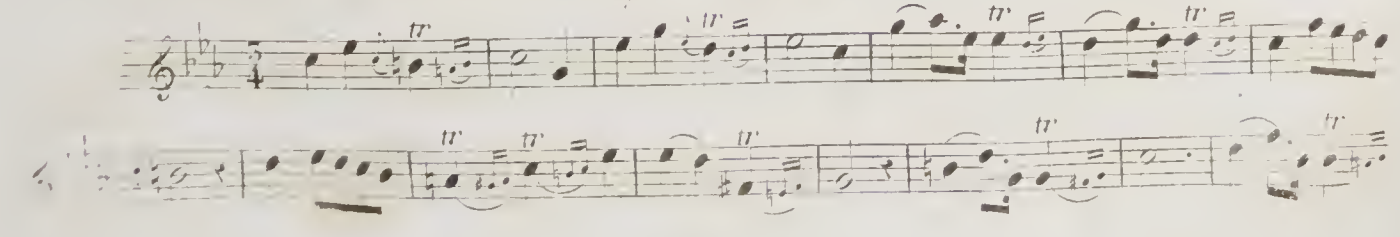
2.º Par la double *Appoggiatura*.

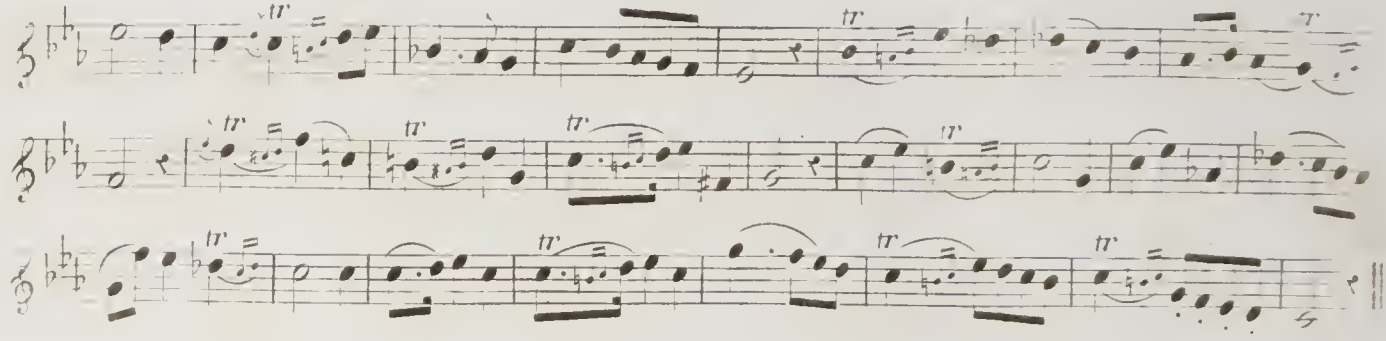


3.º Par les *Gruppetti*.

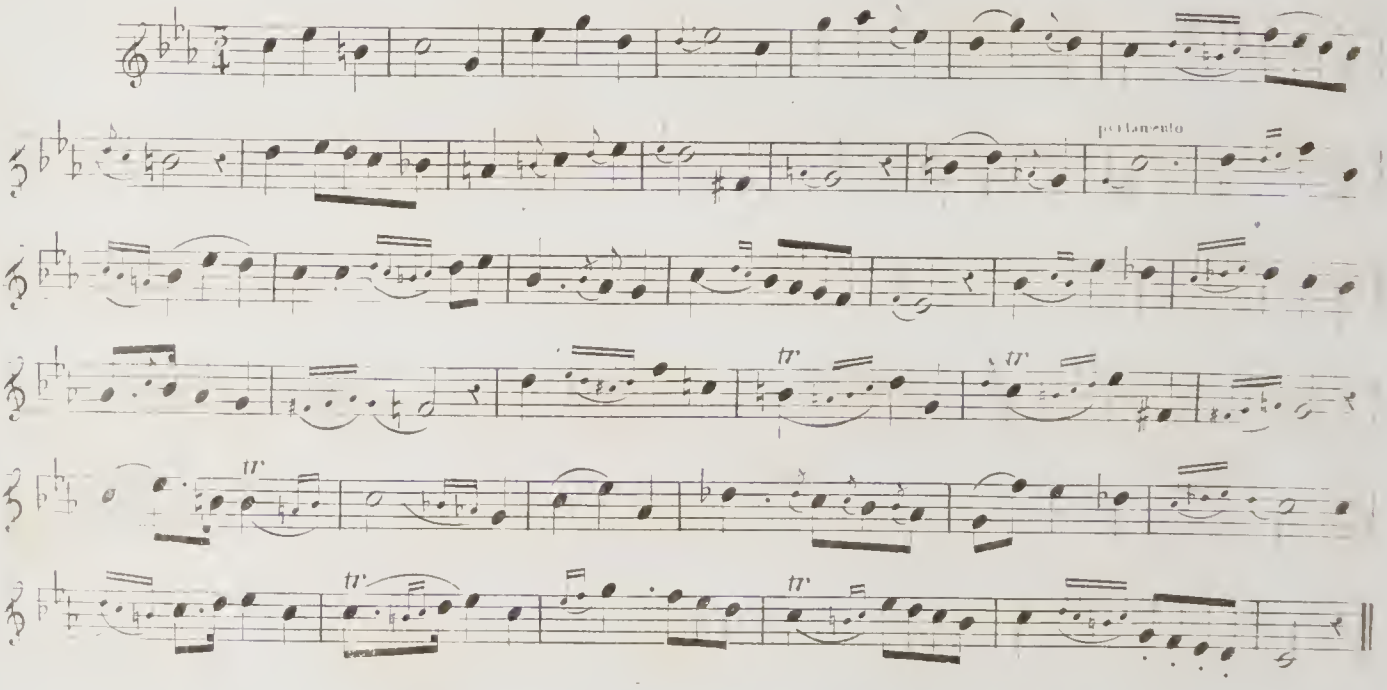


4.º Par le *Trille*.

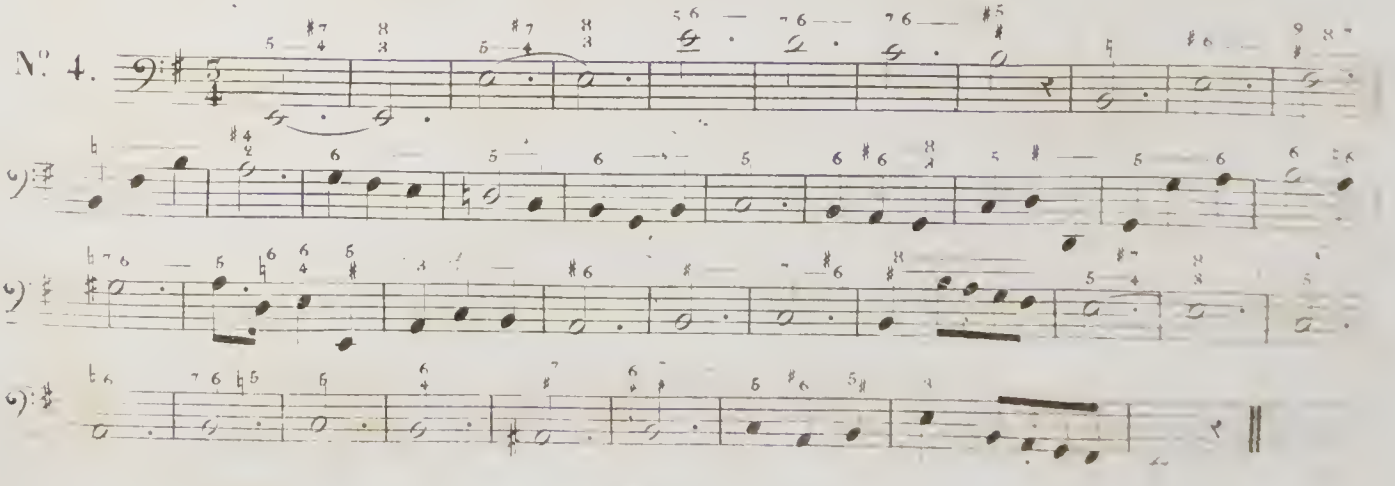




5º Par le Résumé des précédents.



Basse du THÈME.



ETUDE N.° 5.

Cette étude est relative à la petite note brève, dans un mouvement vif.

Lorsque le mouvement est de nature à permettre l'emploi de la main sur les sons factices, on aurait tort de ne pas se servir de ce moyen, puisqu'il est le plus propre à rendre bien ces sons.

Mais lorsque la promptitude des traits ou du chant ôte cette faculté, il faut considérer ces notes comme de même nature que celles auxquelles elles sont annexées.

Alors, si la petite note présente un son factice devant un son naturel, la main n'agit point, et ceci est reciproque aux petites notes naturelles qui se trouvent devant les grandes notes factices. C'est à dire que, dans ce cas, la main se placera sur la petite note comme elle devrait le faire sur la note réelle qui la suit.

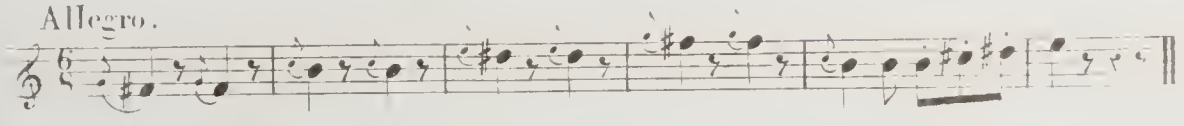
Les moyens employés dans les 3.e et 4.e études, donneraient trop de lourdeur au passage.

Toutes les chasses, et particulierement l'ouverture si connue du *Jeune Henry*, présentent de ces petites notes brèves, aux quelles il est impossible que la main prête son secours.

EXEMPLE.

Il en est ainsi des petites notes de l'exemple suivant: la même raison rend leur exécution inverse de la précédente, comme nous l'avons déja fait entendre.

EXEMPLE.



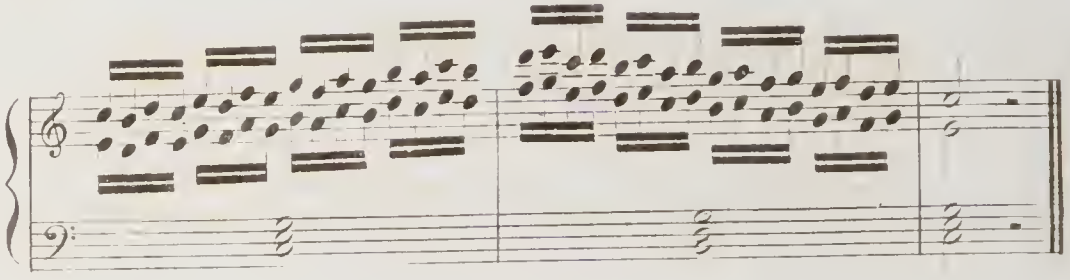
La main ferme le pavillon sur toutes ces notes. Il en est encore de même du trait suivant, où les petites notes ont reçu le signe du mouvement de la main qui leur convient, par rapport à la grande note qui les suit

Le Zéro (o) signifie, seulement ici, que le pavillon est ouvert. Les deux autres signes (1 et ½) conservent leur signification.

Ainsi, dans les fragmens des gammes qui se voient aux dix dernieres mesures de cette 5.e étude, on ne doit avoir égard, pour les mouvements de la main, qu'aux notes ordinaires, c'est-à-dire, aux six croches de chacune de ces mesures. On doit encore suivre les articulations indiquées, puisque, dans bien des cas, elles ne peuvent que faciliter l'exécution de ces petites notes.

Lorsque celles-ci se trouvent placées à une tierce de distance, par exemple dans les progressions descendantes, elles doivent être considérées comme notes de passage. Ces traits sont motivés par le 40.e Exemple de la page 77 du traité d'harmonie de M.r REICHA, dont l'exemple suit.

Exemple.

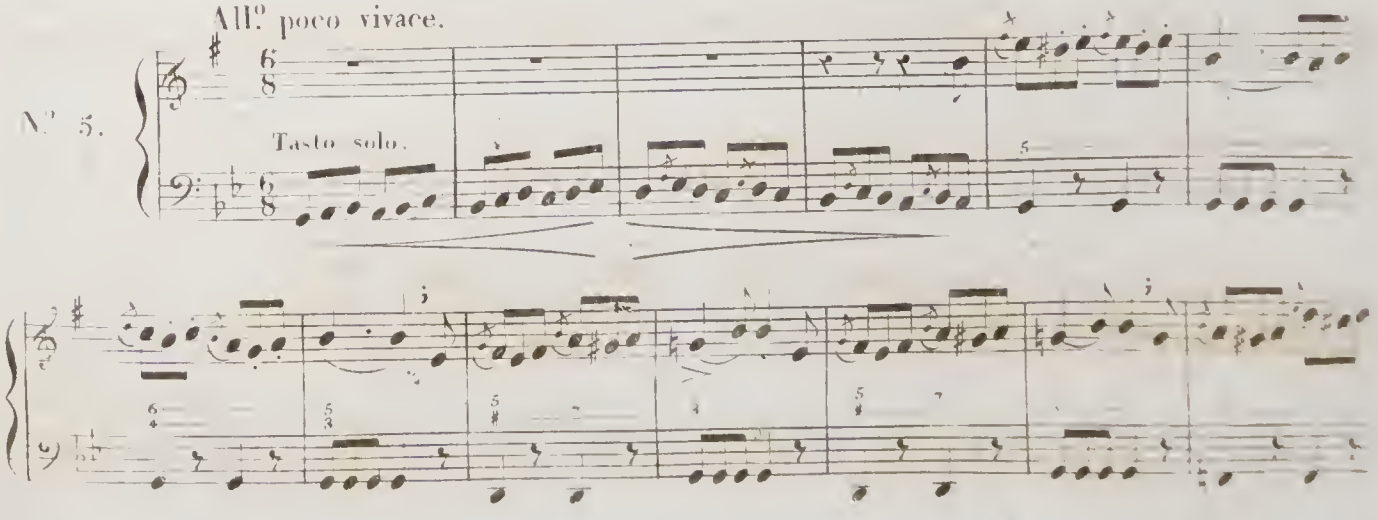


On observera pourtant, que les règles précédentes ne sont applicables qu'aux petites notes brèves placées en dessus des grandes notes, et non à celles que l'on place en dessous. L'exécution de ces dernieres serait impraticable, sans la participation de la main.

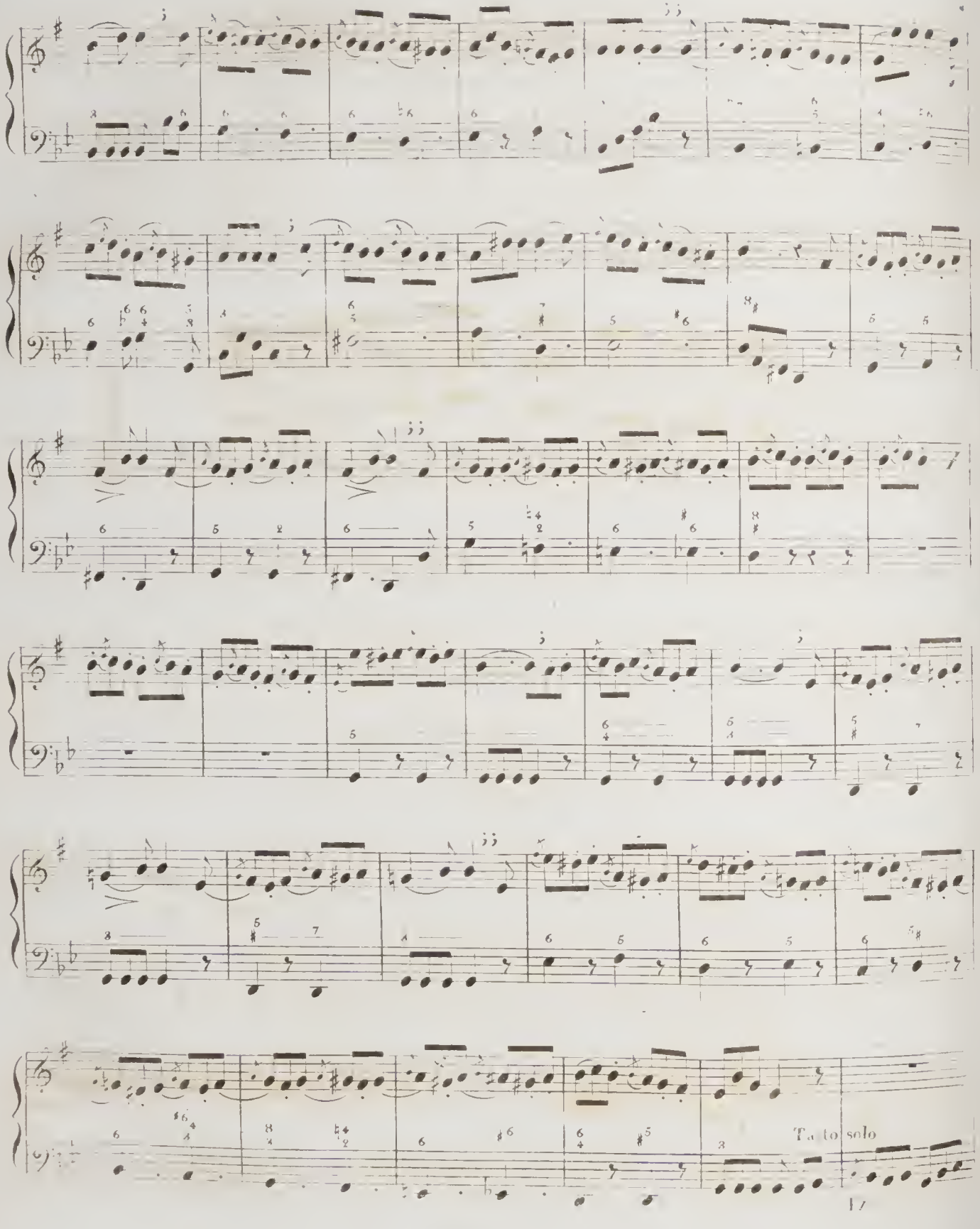
COR-ALTO et COR-BASSE en Mi♭

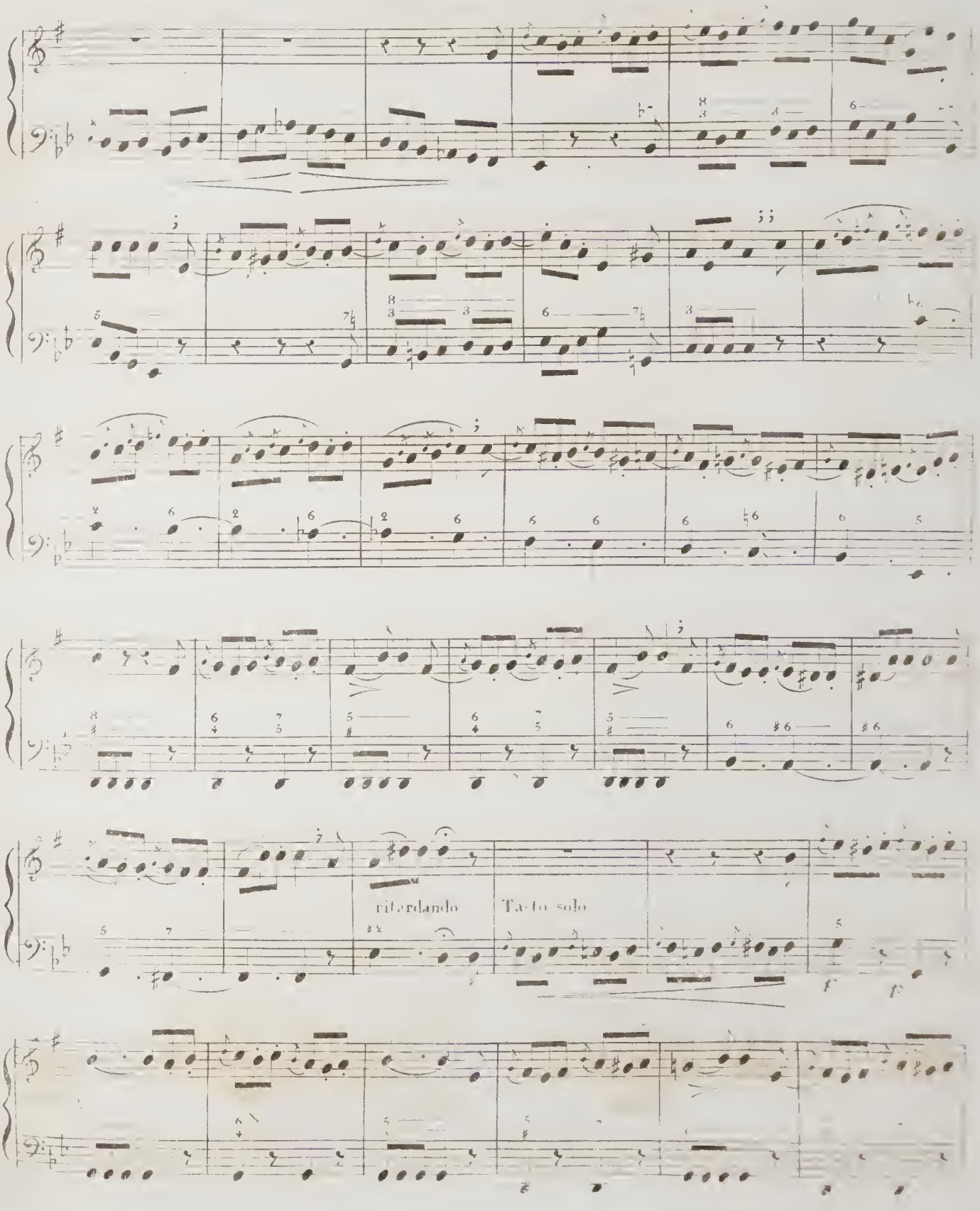
ETUDE sur la petite note brève.

N.° 5.



COR ALTO et COR BASSE en Mi ♭




ritardando
Tasto solo

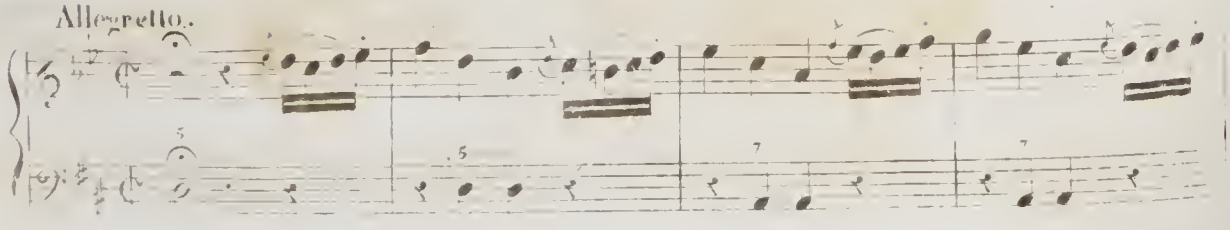
ETUDES N.os 6 et 7.

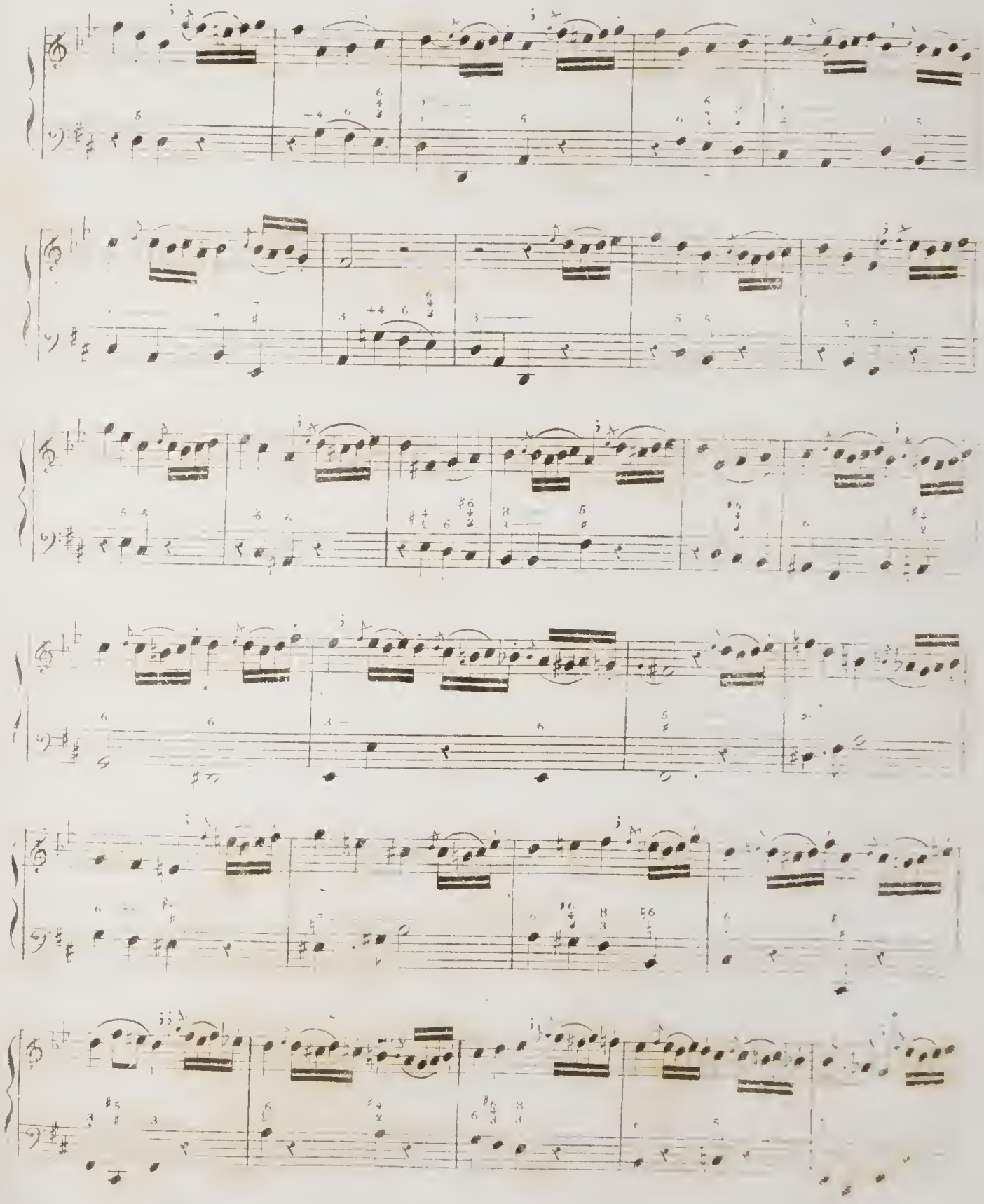
Ces deux études présentent, chacune, un trait fort usité, et difficile à rendre sur le Cor, à cause de la légèreté qu'exige son exécution. Par le moyen des modulations, ces traits passent alternativement sur tous les sons naturels ou factices, dans un espace de dix dégrés.

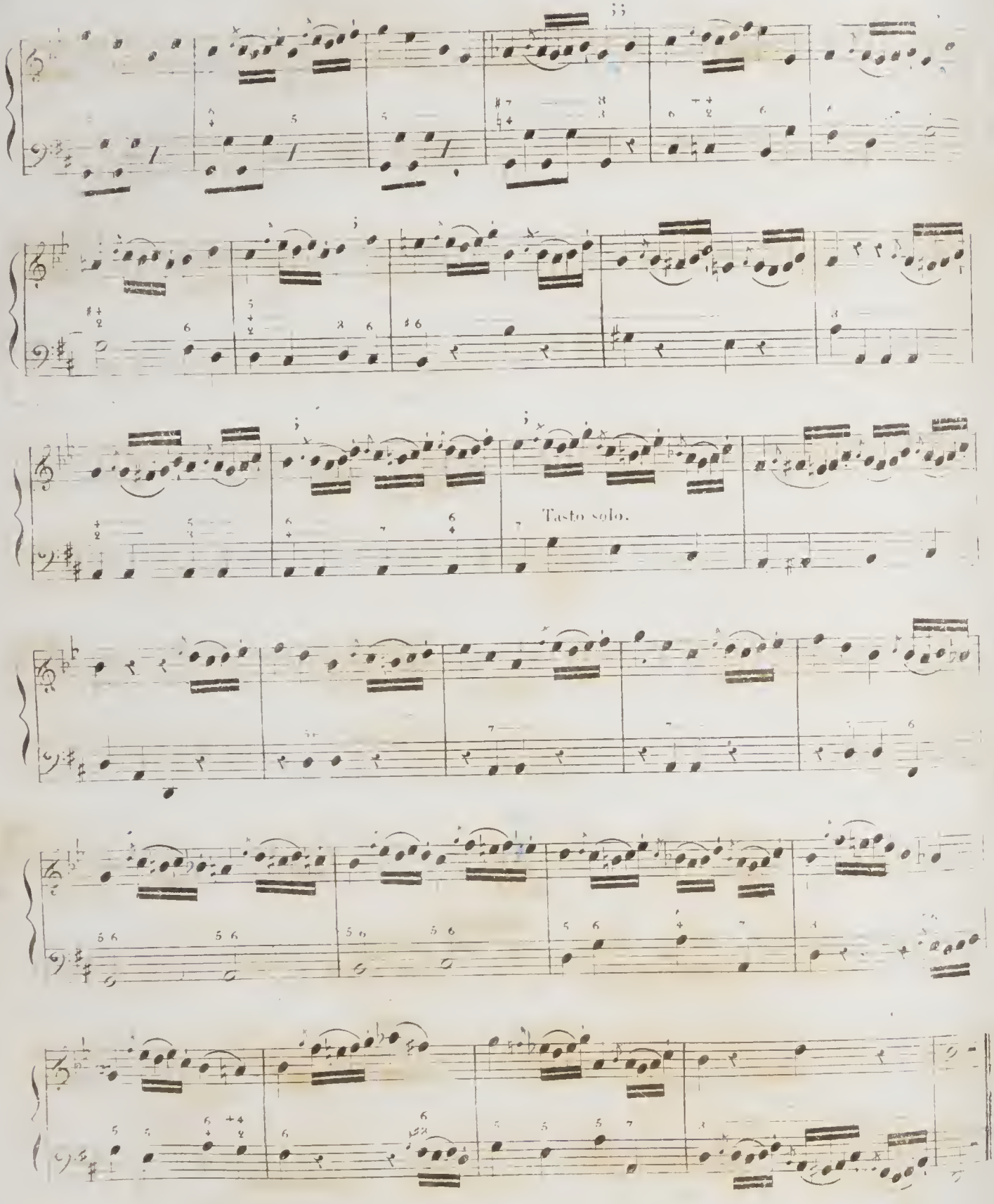
Les petites notes annexées à ces traits, suivent les regles données au sujet de la petite note brève, dans la 5.e étude.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi♭

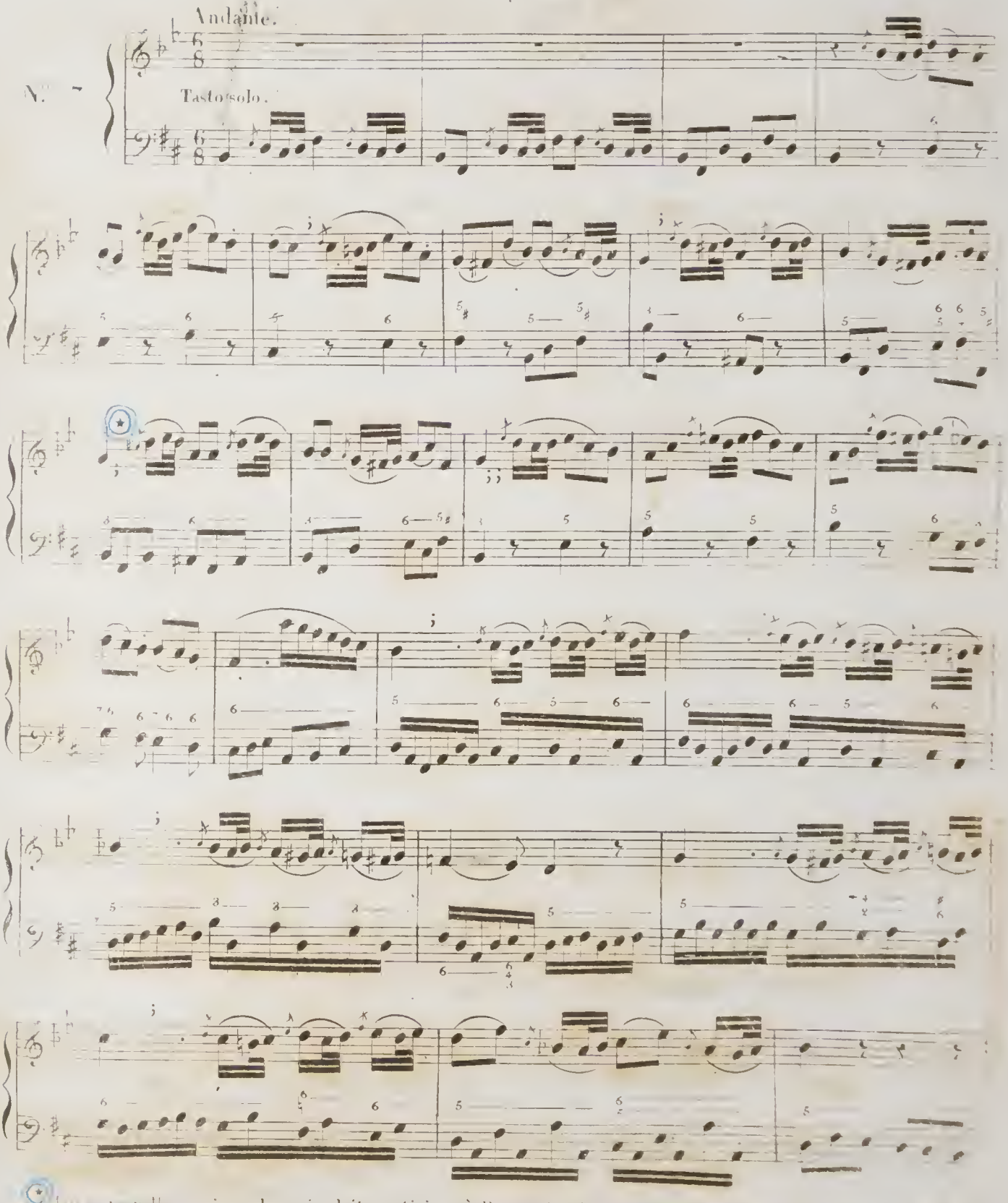
ÉTUDE sur un trait fort usité en Musique, et d'une exécution difficile sur le Cor.



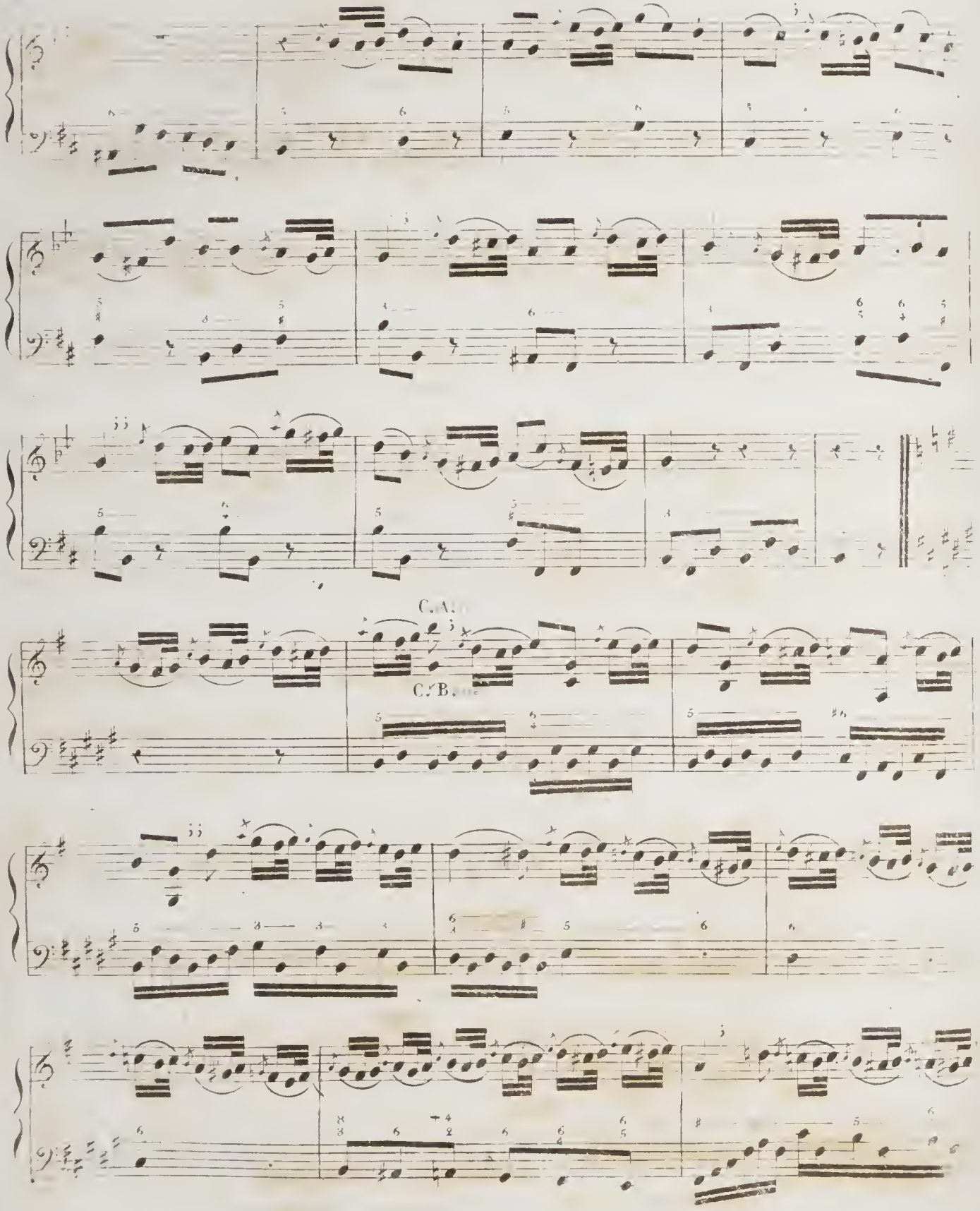


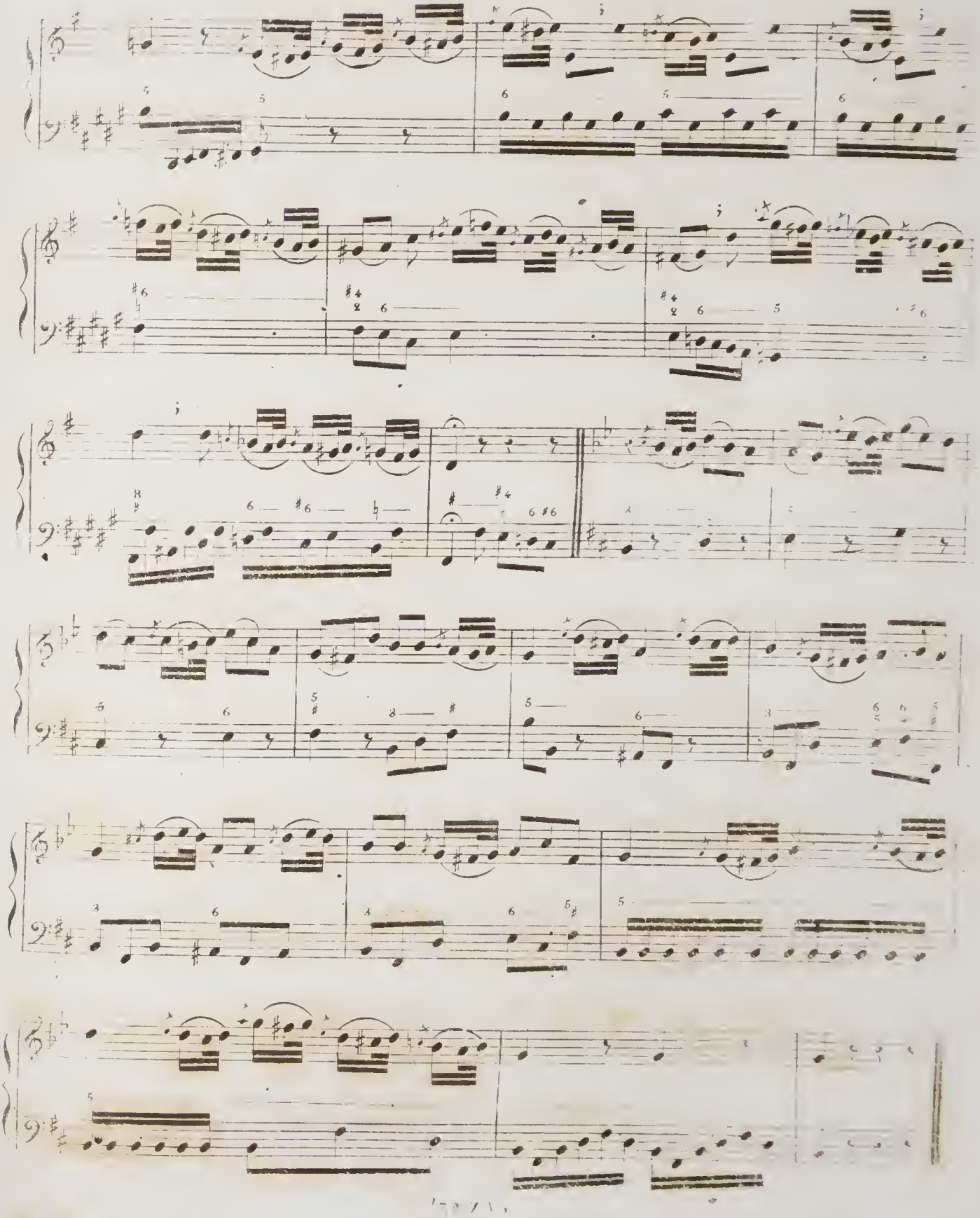

Tasto solo.

ÉTUDE dans le même but que la précédente.



(*) Nous rappellerons ici, que la main doit participer à l'exécution de la petite note, lorsqu'elle est [illegible] la grande.


C.A.
C.B.

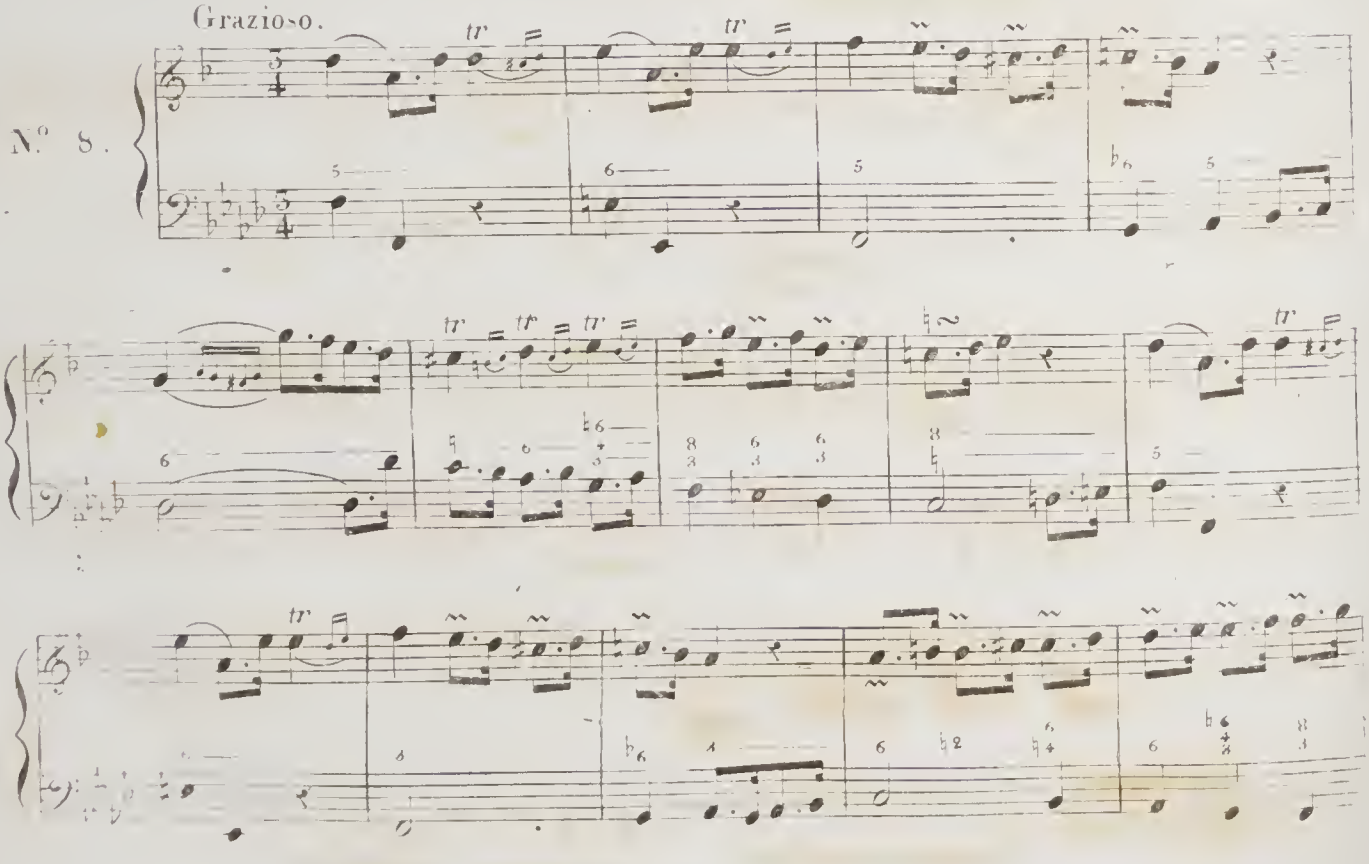


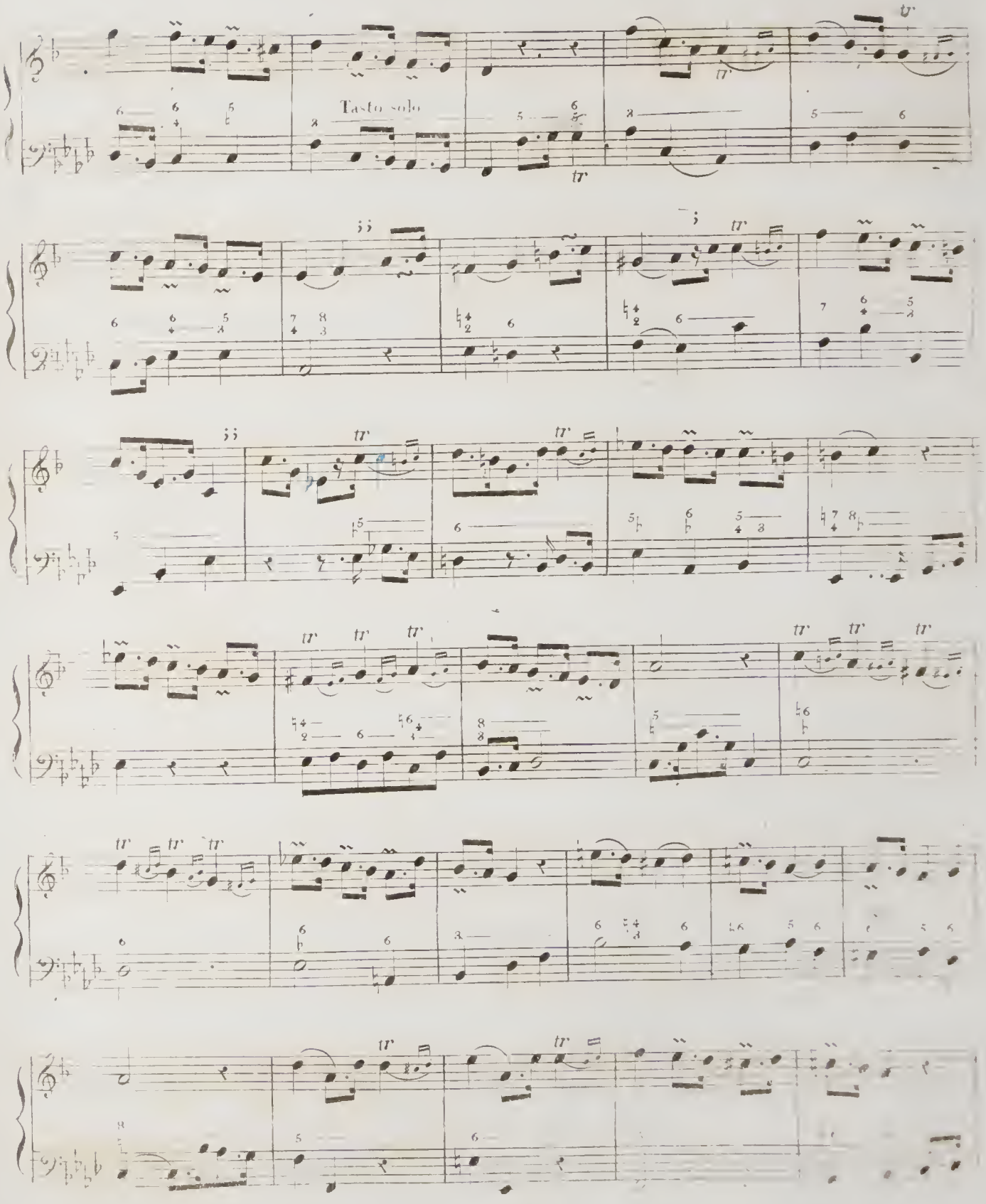
ÉTUDE N.° 8.

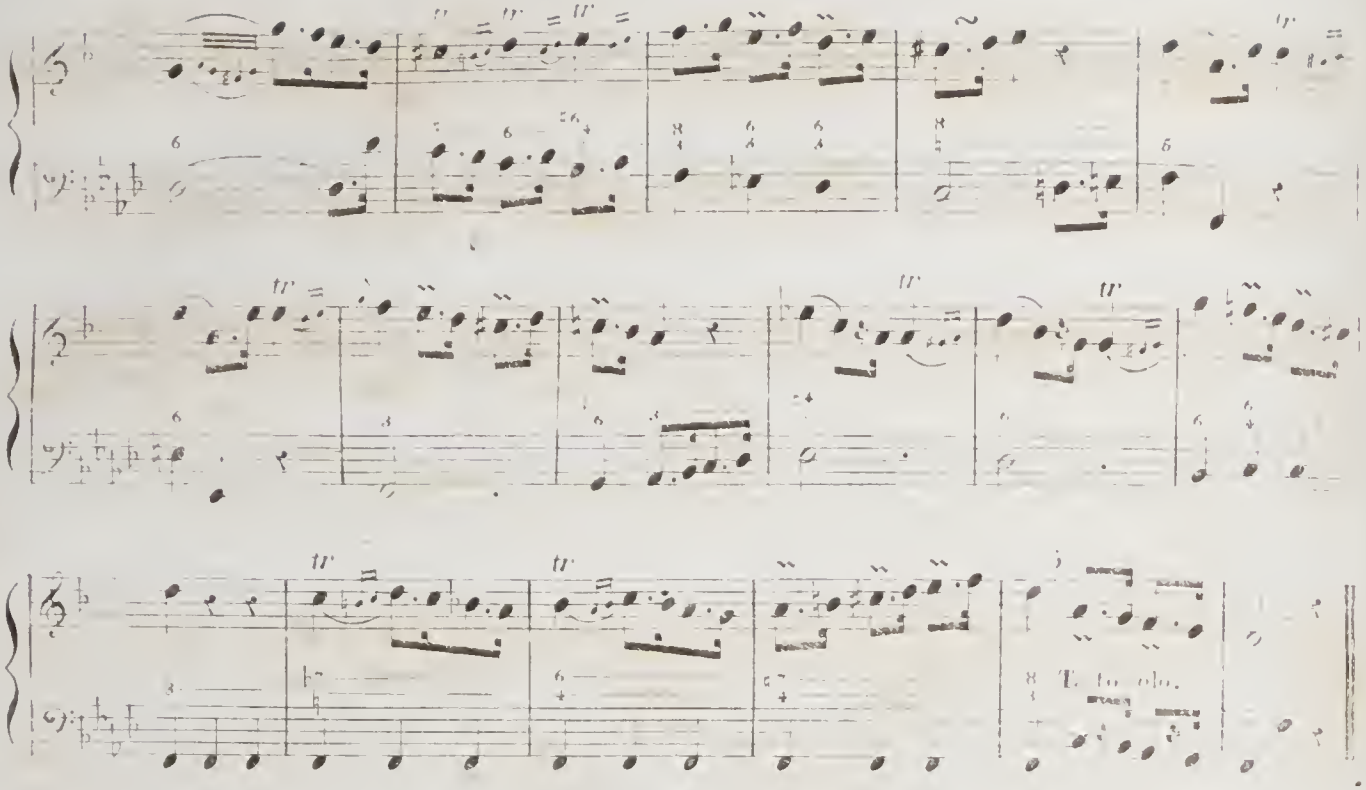
Le Trille précipité, c'est-à-dire attaqué sans préparation, et surtout le *Mordente*, sont très difficiles à rendre sur le Cor, à cause de la rapidité de leur exécution, qui est pourtant une des conditions de l'emploi de ces agrémens. Ce ne sera donc qu'avec beaucoup de travail qu'on acquerra la netteté, la volubilité et le brillant qu'ils exigent. Cependant, comme ils sont fréquemment employés, on doit s'armer de courage et de patience pour se rompre à ces exercices comme on a dû le faire pour tous les autres. Celui qui, voulant devenir artiste, n'apporterait pas aux différentes leçons de cette methode toute l'aptitude et le zèle possibles, ne témoignerait pas une grande envie de s'élever et d'acquérir un nom dans l'art musical.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi ♭

ÉTUDE sur le Trille précipité et le Mordente.




Tasto solo



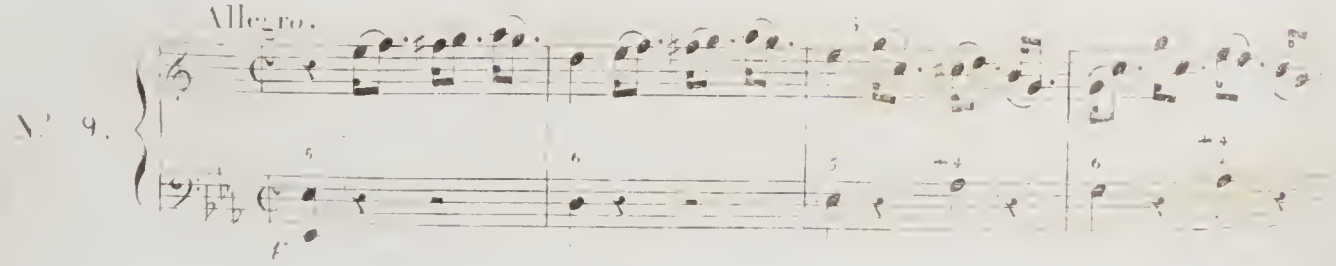
ÉTUDE N.° 9.

On a donné à l'espece de petite note qui suit, le nom de *Portamento*, parce qu'elle peut décrire tous les intervalles, ce que ne fait pas la petite note proprement dite, ou *Appoggiatura*. Elle est toujours brève, comme le fait voir sa notation, mais moins pourtant que la petite note de la 5.e étude. D'ailleurs sa vitesse est proportionnée à celle du mouvement. Elle demande généralement de la légèreté, sans exclure la grace et la douceur.

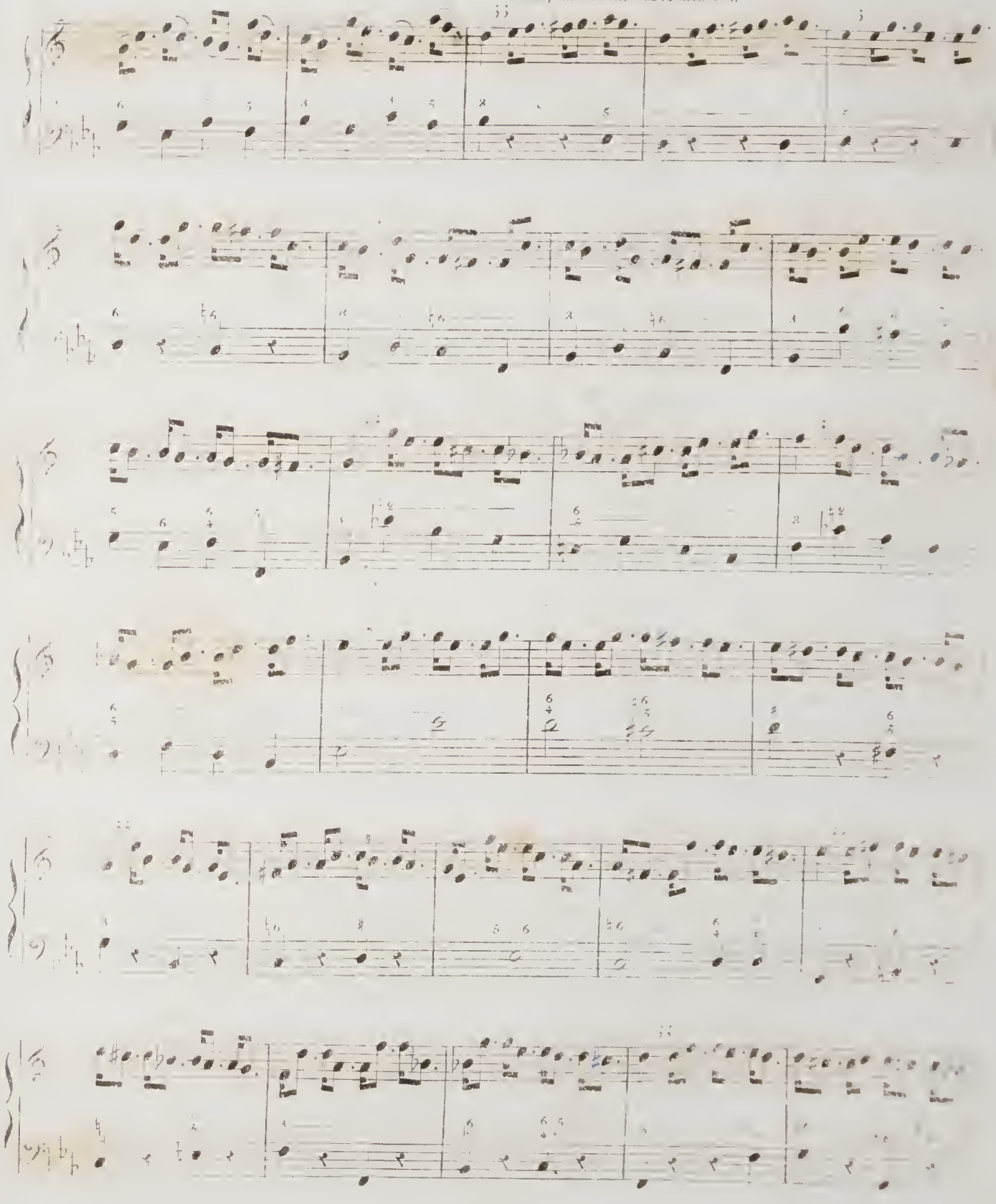
Le son qui la suit doit être soutenu, c'est-à-dire conserver à peu près toute sa valeur.

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi ♭

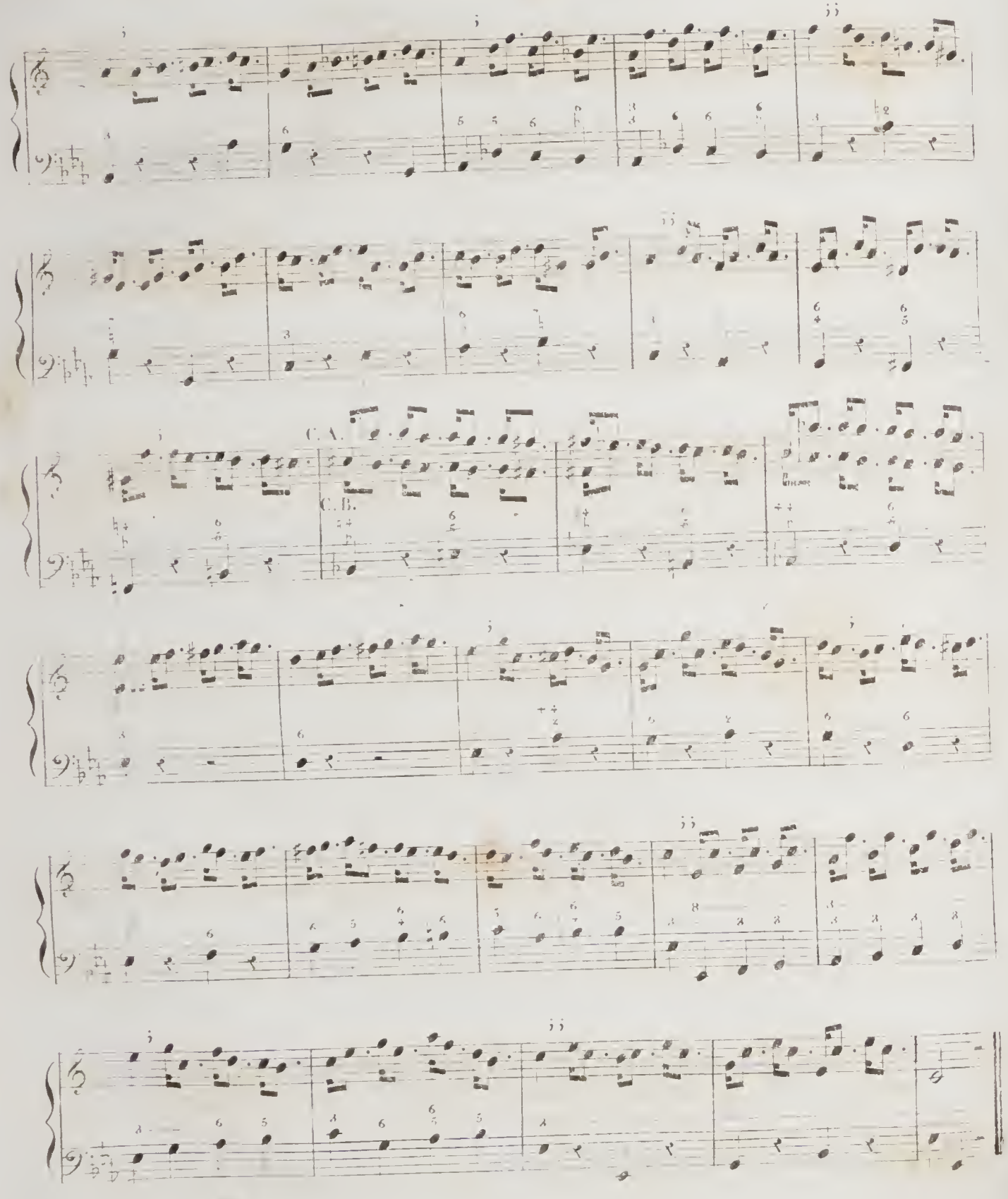
ÉTUDE sur une espèce de *Portamento* qui ne s'écrit qu'en note commune.



toujours même articulation



COR-ALTO et COR-BASSE en Mi ♭



ÉTUDE N° 10.

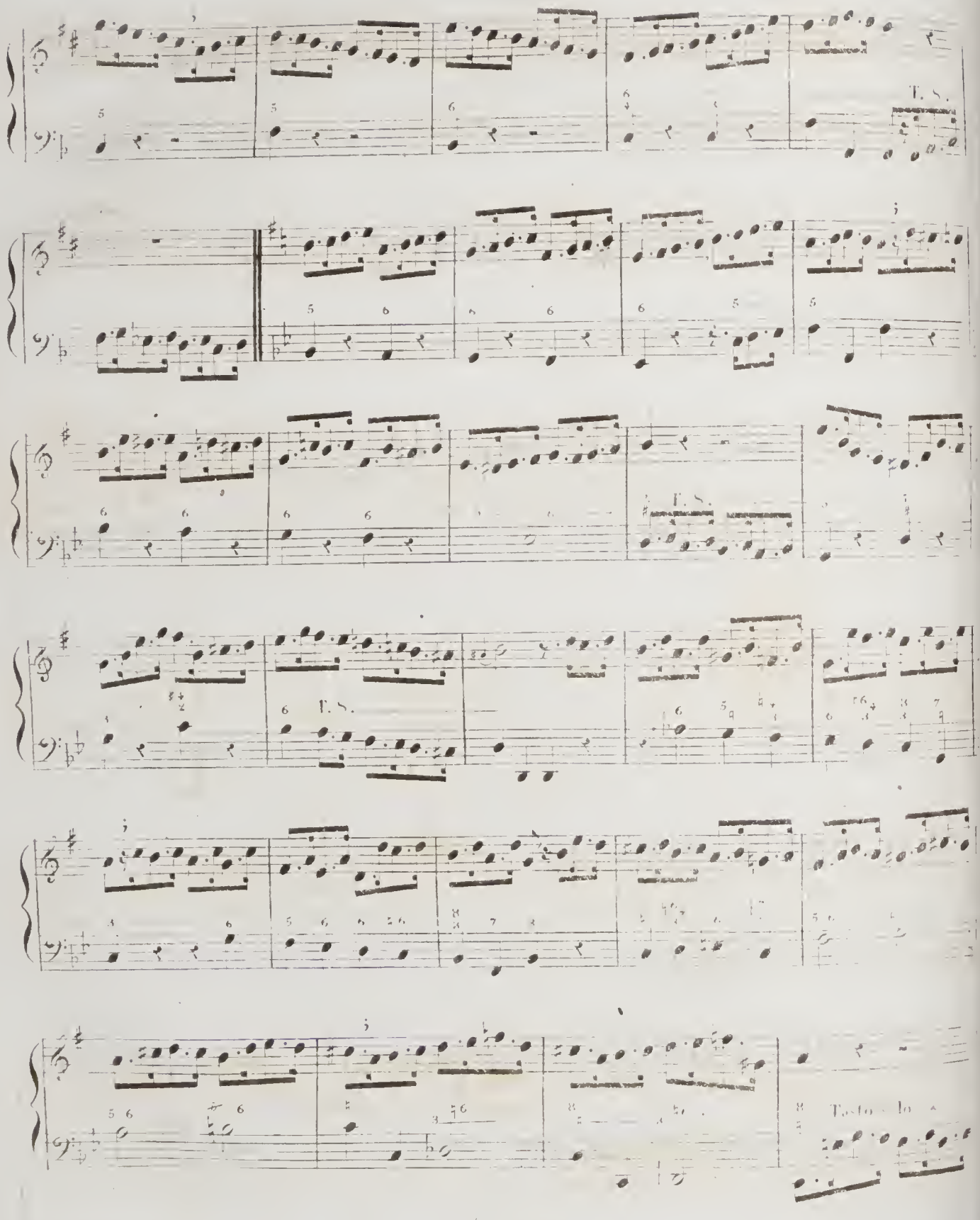
Dans le *Staccato*, toutes les notes doivent être détachées, c'est-à-dire frappées sèchement. On n'aura donc point égard au *Point* d'accroissement qui suit la croche; au contraire, on le remplacera par le quart de soupir, quoiqu'il ne soit pas indiqué. Cette manière d'écrire abrège le travail du compositeur; mais il compte sur le sentiment musical de l'exécutant qui, par le mouvement, et le dessin affecté aux premières notes d'un motif quelconque, sait leur donner un caractère convenable.

COR-ALTO et COR-BASSE

ÉTUDE sur le Staccato.

N° 10. All° quasi vivace

COR-ALTO et COR-BASSE en Mi ♭



ÉTUDE N.° 11.

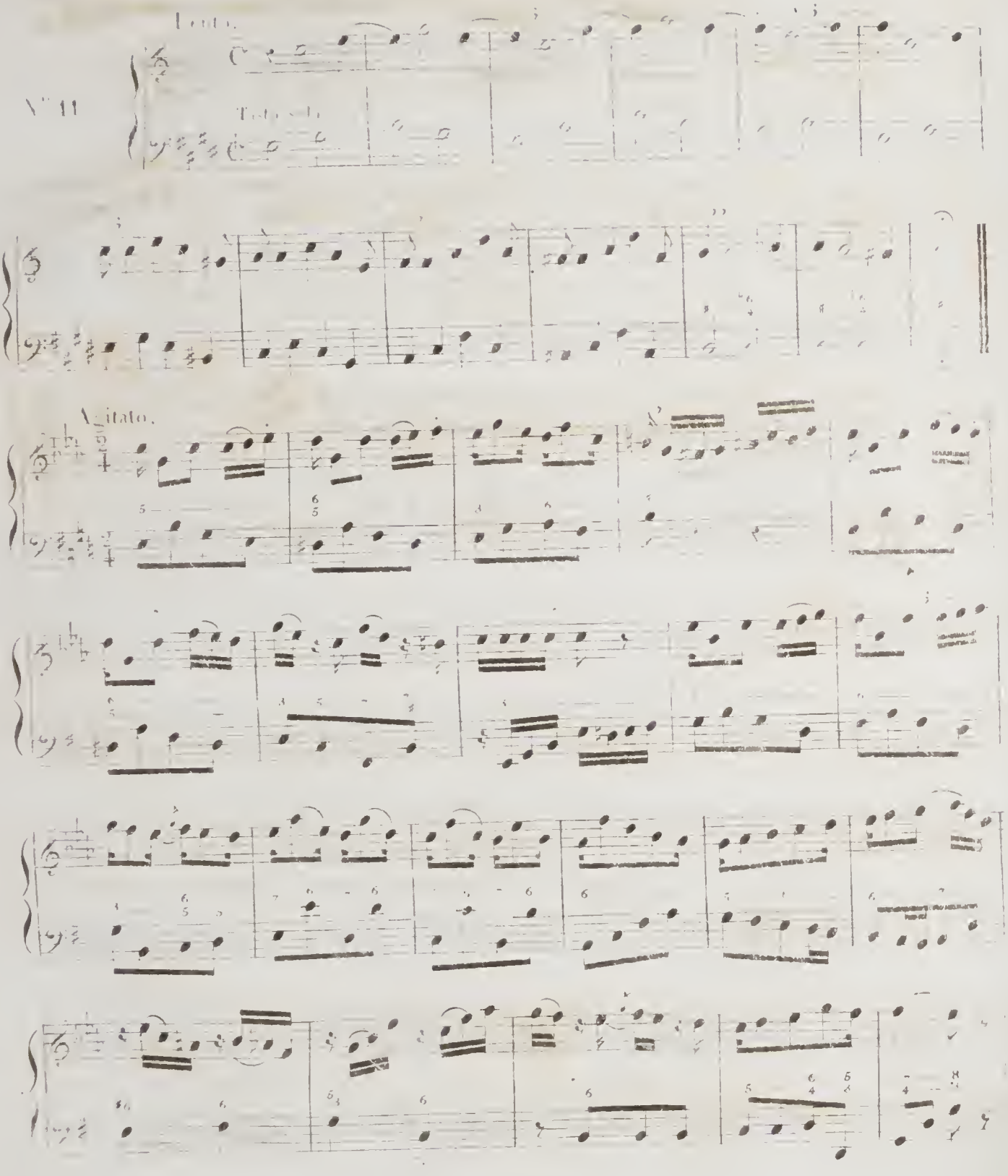
On a vu dans la 3.e leçon de cette 4.re partie, la manière d'exécuter la Syncope. Elle est la même partout, elle sera semblable ici; mais on trouvera de plus, dans cette étude, des notes coupées par des silences, et faisant aussi syncopes, à leur durée près. On ne doit pas imiter ceux qui respirent, par la seule raison qu'ils voyent un silence; c'est le vrai moyen d'épuiser bientôt la quantité d'air aspiré, et de donner à son jeu quelque chose de haletant qui fatigue autant l'auditeur que l'exécutant. ici, comme dans tout autre caractère de musique, on ne doit respirer qu'aux cadences ou repos mélodiques.

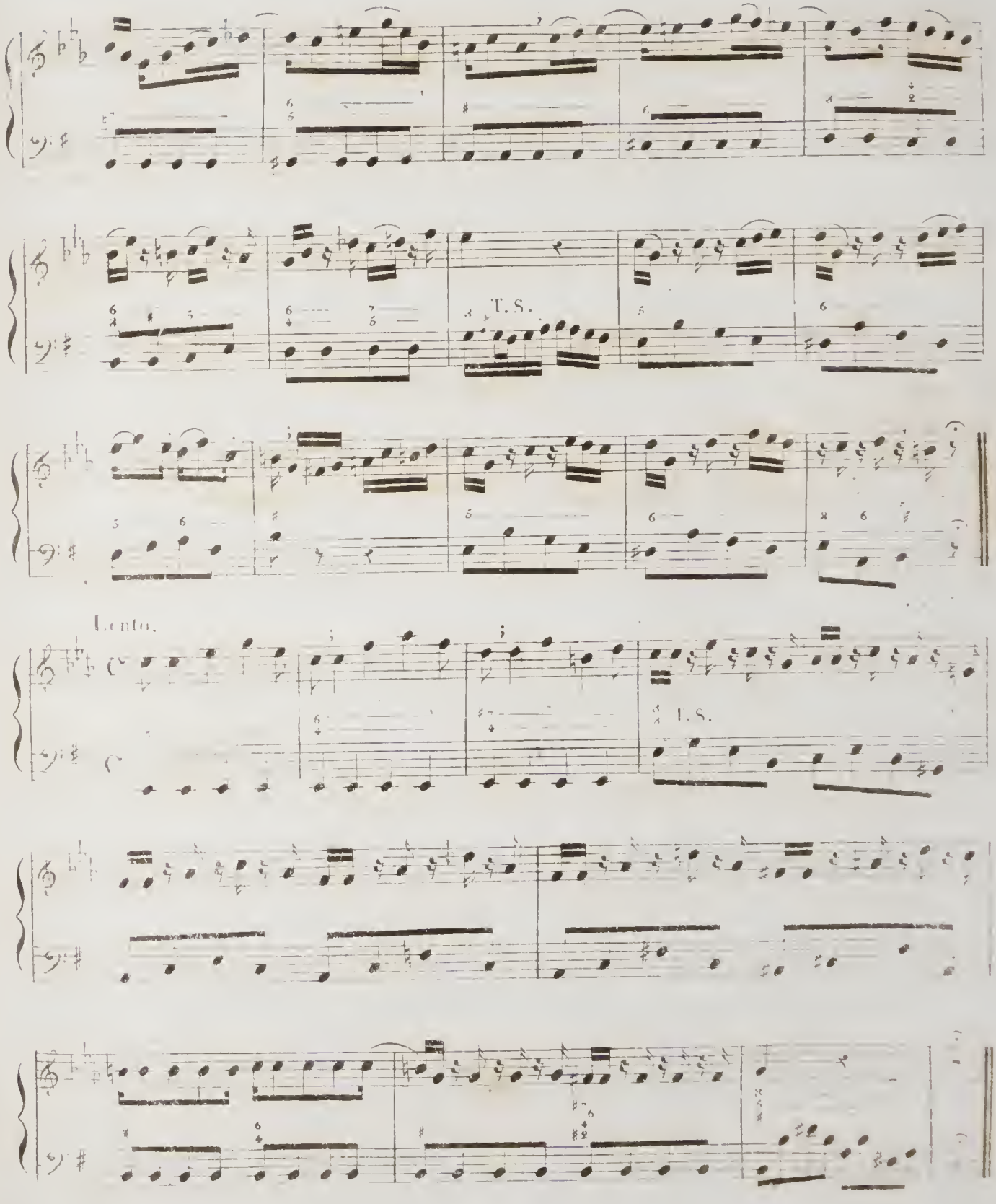
Le N.° 18 de notre œuvre 14 de Duos, donne un exemple fort étendu de ces notes syncopées et coupées par des silences, au *Cor Alto*. Le *Cor Basse* qui, dans ce cas, ne frappe que les bons temps de la mesure, n'éprouve pas la même gêne pour la respiration.

Au reste, le manque d'habitude contribue beaucoup à cette gêne: on se contraint, on se roidit sans raison, lorsqu'il faudrait au contraire frapper les sons naturellement, sans les forcer, et en conservant la même respiration jusqu'au repos mélodique.

COR-ALTO et COR-PASSE en Mi ♭

ETUDE sur les Syncopes et les notes coupées par des Silences.



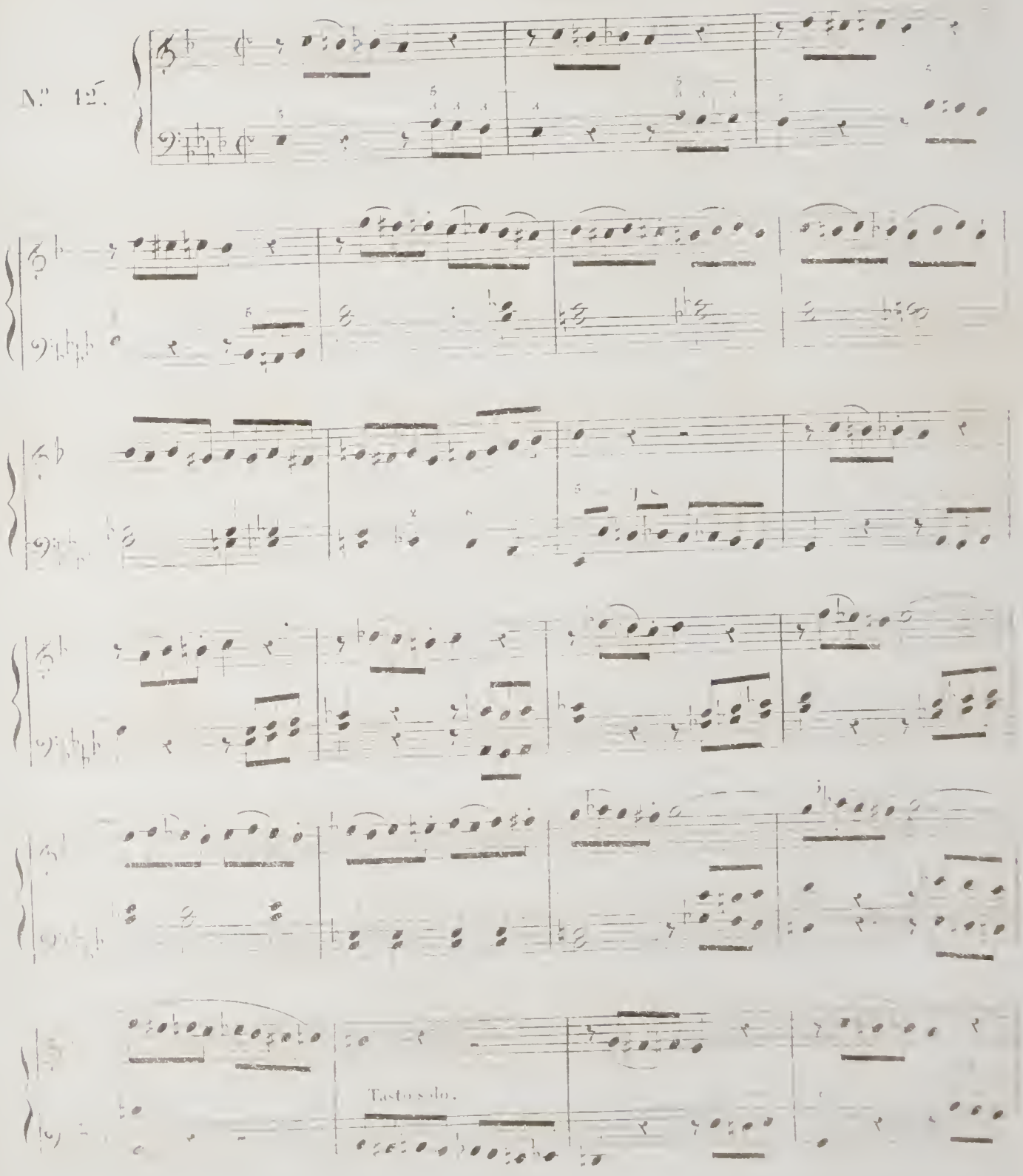

T.S.
Lento.
T.S.

ÉTUDE N° 12.

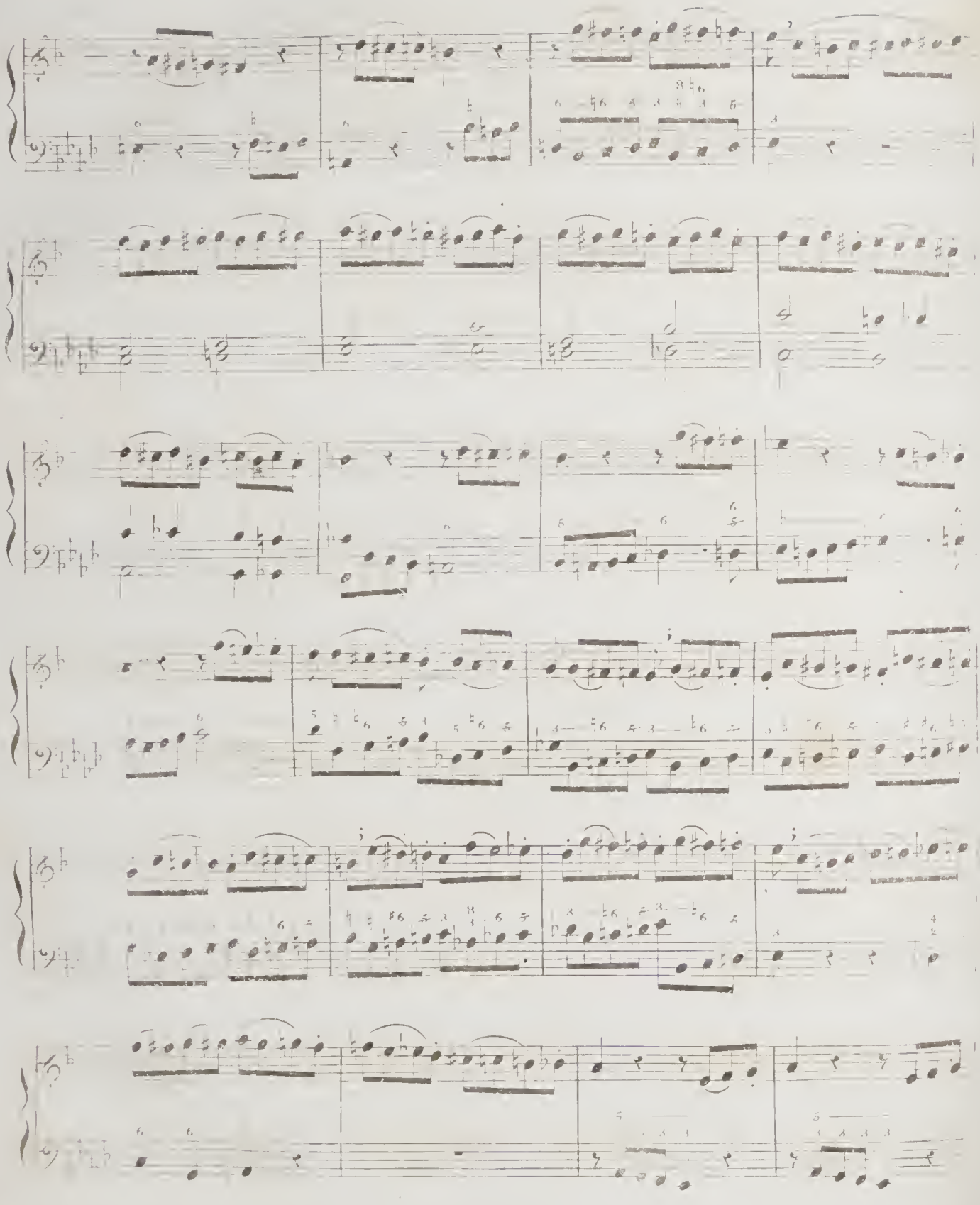
Le Genre Chromatique a été traité dans cette étude, soit par fragmens, soit par des gammes entières. Quant au genre Enharmonique, qui se rencontre beaucoup plus rarement, si l'on en veut des exemples, on pourra consulter plus tard, l'Adagio de notre 6e. Duo (œuvre 13.)

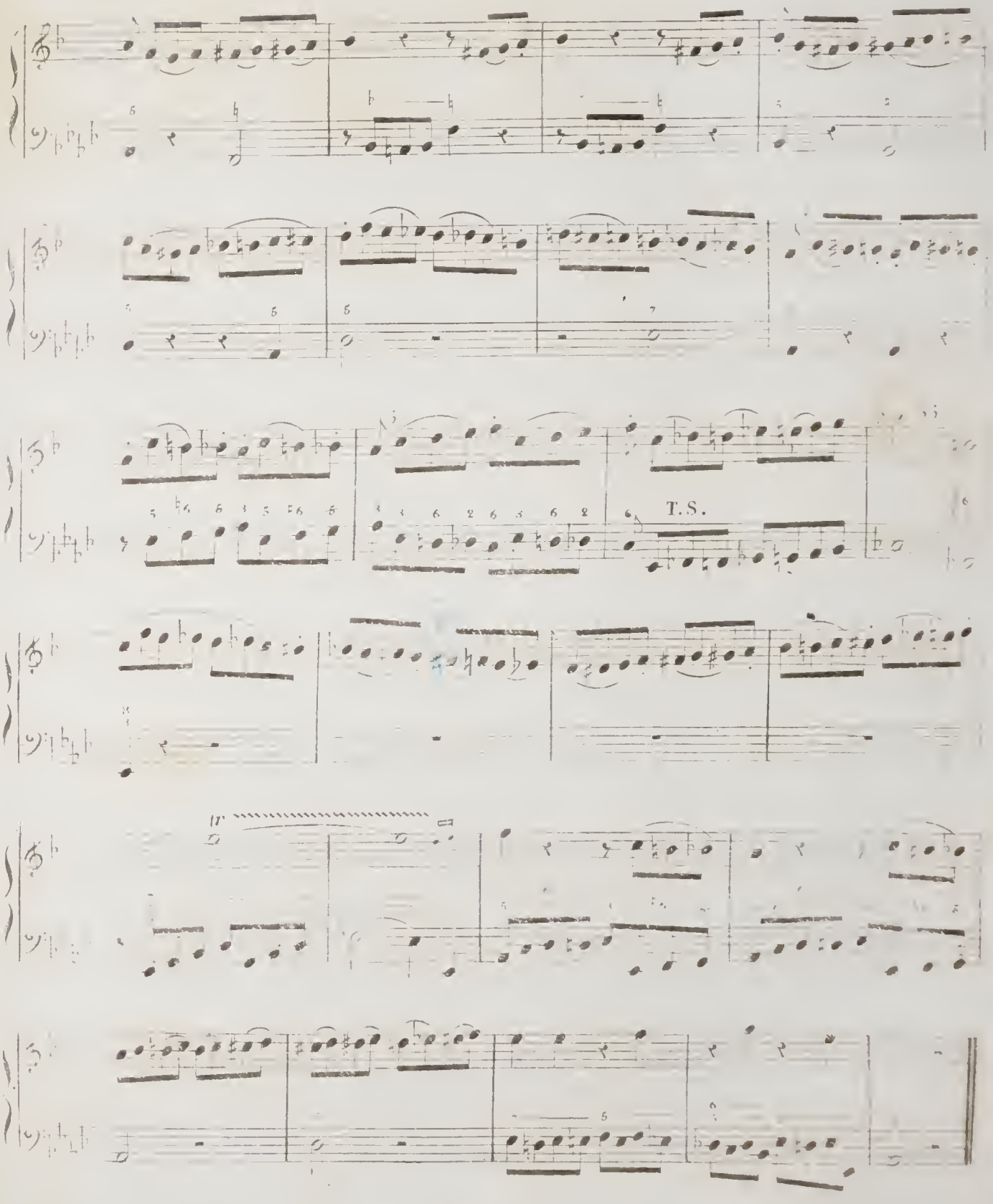
ÉTUDE sur le Genre Chromatique.

N.° 12.



COR-ALTO et COR-BASSE en Mi ♭




T.S.

ARTICLE 28.

TABLEAU de fragmens des Thèmes et Transpositions de 25 Solfèges tirés de la Méthode de Chant du Conservatoire

L'école d'un bon Chanteur étant, généralement, la meilleure que puisse suivre le élève qui se destine à l'exécution sur un instrument quelconque, nous avons adopté pour le Cor, ces Solfèges que feu MENGOZZI et autres professeurs du Conservatoire ont choisis et recueillis parmi les ouvrages des plus célèbres compositeurs Italiens, tels que LEO, PORPORA, VINCI, CAFFARO, &c.

L'exécution de ces morceaux est toujours possible sur notre instrument, soit dans la gamme même du Solfège, soit dans les transpositions indiquées dans le Tableau Thématique suivant.

Quant au Ton à adapter au Cor, il dépend du genre de l'exécutant et de l'étendue que le Solfège parcourt; mais généralement il doit trouver à s'exercer sur les cinq tons de *Re*, *Mi*♭, *Mi*♮, *Fa* et *Sol*, ainsi que dans les différentes gammes praticables sur ces tons.

Les professeurs d'instrumens à vent ne sauraient trop recommander à leurs élèves cette Méthode de Chant où se trouvent rassemblés tant de préceptes aussi utiles à l'instrumentiste qu'au chanteur, et si propres à former son style, en lui enseignant à phraser le chant et à le nuancer; à faire avec goût et à placer avec discernement tous les accessoires de la musique; à imprimer, enfin, à chaque morceau, le caractère qui lui est propre.

Les signes de respiration peuvent, généralement, servir de guides à l'exécutant, quoique l'étendue de son organe et le ton sur lequel il joue, il ne puisse pas toujours suivre rigoureusement les règles que ces signes lui indiquent. Il en est de même des articulations, cette comparaison ne pouvant être faite entre le chanteur qui vocalise et un instru-

ment pour le jeu du quel la langue est l'organe indispensable.

Il arrive que, dans quelques Solfèges ou dans leurs transpositions, une difficulté insurmontable se présente: dans ce cas, c'est au maître expérimenté à indiquer le changement que l'on peut se permettre sans nuire au caractère ni à l'harmonie du morceau. D'ailleurs ce changement consiste le plus souvent dans une seule note.

C'est en considérant combien est rare la musique classique à l'usage du Cor que nous avons cru devoir proposer cette ressource qui pourrait encore s'augmenter, si l'on voulait, de la plupart des exercices de Monsieur CRESCENTINI, ainsi que de certaines leçons des Solfèges d'Italie et du Conservatoire.

Nous recommandons aux élèves de s'armer de patience et de courage pour transposer chacune de ces études dans toutes les gammes où leur exécution est praticable. Sans doute cette transposition les oblige à faire en même temps celle des différentes clefs, s'ils en ont négligé l'étude dans les classes de Solfèges; mais c'est pour nous un motif de plus de leur recommander cette étude.

Ces transpositions ont encore un autre but, qui est d'accoutumer les élèves à vaincre, sur le Cor, la difficulté de jouer avec aisance, et surtout avec justesse, dans des gammes où se trouve un certain nombre de Dièzes ou de Bémols, et sur les différens tons consacrés au *Solo* et à la musique d'exécution en général.

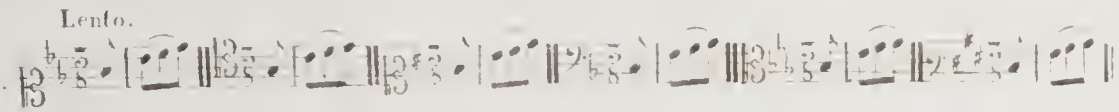
TABLEAU THÈMATIQUE

De 25 SOLFÈGES de la Méthode de Chant du Conservatoire dont l'exécution est praticable sur le Cor, soit dans le ton où ils sont écrits, soit dans celui des transpositions affectées à chacun d'eux.

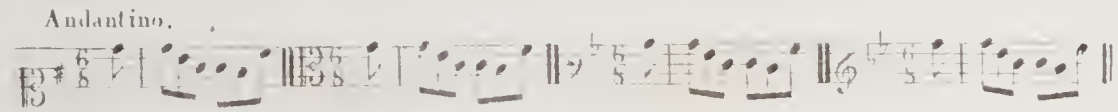
N.° 1.
P.P. Colonna.

N.° 2.
Bononcini.

N.° 3.
Benedetto Marcello.

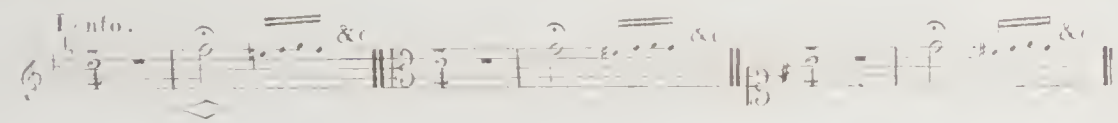


N.° 4.
Basse.

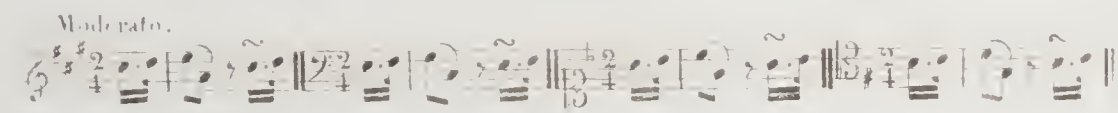


N.° 5.
Galeppi.

N.° 6
Porpora



N.° 7.
A. Scarlatti.



N.° 8.
Capuano.

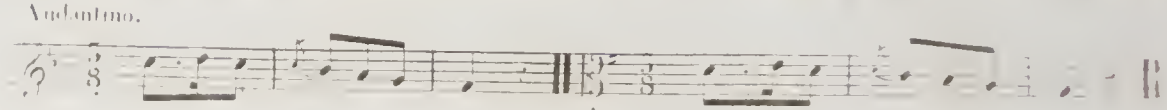
N.° 9.
L. Vinci.

N.° 10.
L. Leo.

N.° 11.
Tartini.

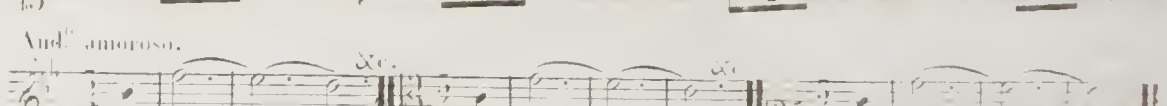
N.° 12.
N. Contorto.

N. 13.
D. Aurelii.



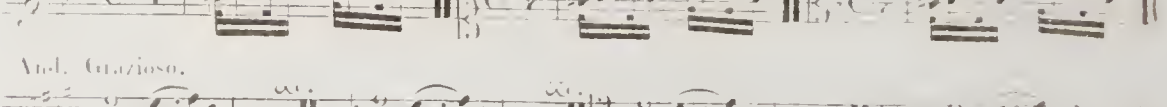
N. 14.
Gio Parini.

N. 15
Pasquini.



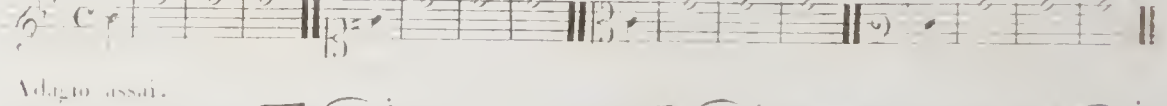
N. 16.
Manna.

N. 17.
N. Sala

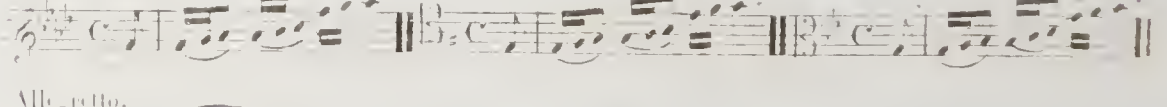


N. 18.
F. Majo.

N. 19.
Costanzi.

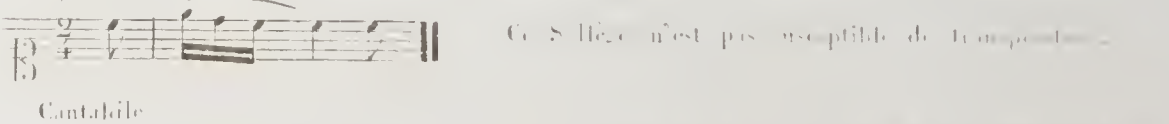


N. 20.
Fr. Bartolini.



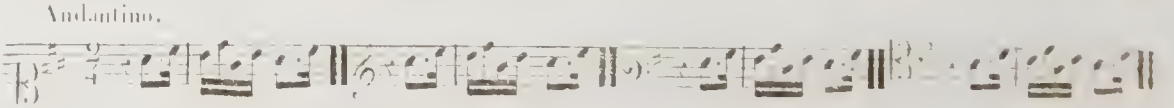
Ce Solfége n'est pas susceptible de transposition.

N. 21.
Perez.



N. 22.
M. Vento.

N. 23.
G. C. Bach.



N. 24.
Sacchini.

N. 25.
Anfossi.

Les Solféges de la Méthode de Chant sont au nombre de trente; mais plusieurs de ces Solféges ne peuvent être [illegible] à cause des difficultés qu'ils présentent. Aussi les N.os de ces thèmes ne répondent [illegible] avec cet ordre régulier.

TABLE DES MATIÈRES.

CONTENUES DANS LA 1re PARTIE DE LA MÉTHODE DE COR.

Article 1.	De la forme precrite du *Cor*	1
Art. 2.	Des différens *Tons* ou Corps de rechange de l'Instrument	3
Art. 3.	Des changemens et perfectionnemens qu'on voudrait apporter au *Cor*	5
Art. 4.	De l'étendue générale du *Cor*, et de celle de chacun de ses *Tons*	7
Art. 5.	Des deux genres du *Cor*	8
Art. 6.	De l'*Embouchure* et de ses proportions par rapport à chaque *Genre*	11
Art. 7.	Du *Ton* ou Corps de rechange affecté aux premières études du *Cor*	13
Art. 8.	De la position du Corps, et de la tenue de l'Instrument	14
Art. 9.	De la forme affectée à la main du Pavillon	14
Art. 10.	Du placement de l'embouchure sur les lèvres	15
Art. 11.	De la respiration	16
Art. 12.	Des modifications du *Son*	17
Art. 13.	Des *Sons naturels* et des *Sons factices*	19
Art. 14.	Sur la manière d'exercer usitée pour le *Cor*	23
Art. 15.	De la justesse des sons sur le *Cor*	25
Art. 16.	Sur les exercices préliminaires	27
	1re Leçon. Sur la formation du *Son*, et sur les mouvemens de l'intérieur du Pavillon, pour les notes factices	30 et 31
	2. Leçon. Pour exercer la langue sur des notes de valeur égales, répétées plusieurs fois au même degré	32 et 33
	3. Leçon. Pour exercer la langue sur des notes de valeurs inégales	34 et 35
	4. Leçon. Gamme présentée sous différens aspects	36 et 37
	5. Leçon. Résumé des Gammes	38 et 41
	6e. Leçon. Sur les sons filés	42
Art. 17.	Des intervalles, et du *Trille* sur la seconde note de la gamme majeure du premier dégré	43 et 45
	7e. Leçon. Exercices sur les intervalles	46 et 47
Art. 18.	Principes du *Portamento* des deux espèces	52 et 53
	8. Leçon. Résumé des intervalles de 3e. 4e. 5e. etc.	54 et 55
	9. Leçon. Intervalles doubles	58 et 59
	10e. Leçon. Résumé général des intervalles	60 et 61
Art. 19.	Des Gammes majeures et mineures à tous les dégrés, et du *Trille* sur chacune de ces gammes	62
	11e. Leçon. Sur les gammes les plus naturelles au *Cor*	64 et 65
	12e. Leçon. Gammes avec 2, 3 et 4 bémols	66 et 67
	13e. Leçon. Gammes avec 2, 3 et 4 dieses	68 et 69
Art. 20.	De l'*Articulation*	70 et 71

Addition de variétés d'articulation qu'on peut adopter au même trait ... 74
14e Leçon. Emploi des variétés d'articulation sur les accords brisés ... 76
Etude 21 et 15e Leçon. Résumé des accords brisés ... 80
16e Leçon. Enchaînement des accords *Majeurs*, *Mineurs* et *Diminués* ... 82
Art. 22 et 17e, 18e et 19e Leçons. Variétés d'articulation, sur des successions ascendantes et descendantes, par degrés conjoints ... 84, 95
Art. 23 et 20e Leçon. Variétés d'articulation sur la gamme majeure du 1er degré ... 96
Leçon supplémentaire ou préludes sur les 18 gammes des 11, 12e et 13e Leçons ... 112
Art. 24. Sur les gammes chromatiques et enharmoniques ... 110
21e Leçon. Chromatique par *Bémols*, chromatique par *Dièses* chromatique par Dièses et par Bémols entremêlés ... 120
22e Leçon. Exercices enharmoniques pour apprendre à comparer les ... 1er, 2e et 3e moyens de comparaison ... 117
23e Leçon. Mélange du Chromatique et de l'Enharmonique ... 119
Art. 25 et 24e Leçon. Exercice sur les septièmes de toute espèce, en suite aux accords brisés ... 125
25e Leçon. Exercice sur les septièmes diminuées ... 128
26e Leçon. Exercice sur les 7es dominantes et diminuées réunies dans des préludes accompagnés d'une basse chiffrée ... 129
27e Leçon. Marche de septièmes et leurs renversemens ... 134
28e Leçon. Différens retards en accords brisés ... 135
29e Leçon. Transitions enharmoniques, avec l'emploi des accords brisés. 136
30e Leçon. Résumés de tous les accords sur une note faisant *Pédale* ... 138
Art. 26. Sur les agrémens de la musique ... 142
Section 1. De l'*Appogiatura* simple ... 145
Section 2. De la double *Appogiatura* ... 146
Section 3. Du *Gruppetto* (petit Groupe) ... 149
Section 4. Du *Trille* précipité ... 150
Section 5. Du *Mordente* ... 151
Art. 27. Des Etudes ... 153a
Etude N° 1. Sur les Gammes avec plusieurs Bémols et sur la 2e espèce de *Portamento* ... 153
Etude N° 2. Sur les Gammes avec plusieurs Dièses et sur la 1re espèce de Portamento ... 154
Etude N° 3. Emploi des agrémens de la Musique, sur un Thème varié, (majeur) ... 156
Etude N° 4. Thème varié, (mineur) dans le même but que le précédent ... 161
Etude N° 5. Sur la petite note brève ... 165
Etude N° 6. Sur un trait fort usité en musique et d'une exécution difficile sur le Cor ... 168
Etude N° 7. Dans le même but que la précédente ... 171
Etude N° 8. Sur le *Trille* précipité et le *Mordente* ... 174
Etude N° 9. Sur une espèce de *Portamento* qui ne s'écrit qu'en notes communes ... 176
Etude N° 10. Sur le *Staccato* ... 179
Etude N° 11. Sur les Syncopes et les notes coupées par des silences ... 181
Etude N° 12. Sur le genre chromatique ... 185
Art. 28. Des solfèges de la méthode de chant du Conservatoire, adoptés pour les ... 188
Tableau thématique de ces solfèges ... 190

DEUXIÈME PARTIE

ARTICLE PREMIER

EXERCICES

Sur des dessins généraux de traits, dans les mesures à deux temps, à trois temps et à six-huit (1)

Entreprendre de donner tous les traits qui peuvent se présenter, même pour un seul instrument tel que le Cor, assez borné en ce genre, ce serait vouloir l'impossible, puisque ces traits dépendent de l'inspiration du moment, du caractère des chants auxquels ils sont joints, et de l'originalité du talent de celui qui compose les uns et les autres.

Ainsi, la série des traits renfermés dans ces exercices, quoique fort étendue, est loin de présenter toutes les combinaisons par lesquelles on peut les multiplier presqu'à l'infini.

Il est certains traits de Cor sur lesquels on revient souvent à cause de leur effet, mais il faut songer que cet effet se perd, à mesure que l'on en rassasie l'auditeur. Il faut donc chercher du nouveau, sans oublier toutefois le naturel, la grâce, le rapport intime entre la mélodie et les traits qui s'y rattachent, celui de la nature de l'instrument, ou de la possibilité d'exécution avec l'effet.

Les traits nés des chants, inspirés avec eux, sont toujours plus naturels, plus originaux, se lient mieux entr'eux et ne détruisent pas l'unité des compositions, comme ceux que l'on emprunte, par paresse ou par incapacité, soit aux Méthodes soit à des réminiscences.

Les traits rassemblés dans cette seconde partie, ne sont destinés qu'à présenter les différens genres de difficultés qui entrent dans la nature du Cor, et sur lesquelles l'exécutant doit s'exercer avec courage, et se rompre avec une certaine persévérance.

Aucune articulation n'a été marquée, parceque chaque trait pouvant en recevoir un nombre plus ou moins grand, il eut fallu multiplier les exemples autant de fois qu'il y aurait eu d'articulations différentes. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit,

(1) On sait que le mot *Trait*, dans son acception musicale, s'entend de tout assemblage de notes réelles et de notes de passage, dans un mouvement plus ou moins rapide. C'est aussi ce qu'on appelle, communément, *Difficultés*, et qui, dans les *Solo de Concerto*, par exemple, [illegible] pour reposer [illegible], et [illegible] de tems briller le talent de l'exécutant.

l'articulation est déterminée le plus souvent, par la nature de l'instrument, par le caractère du trait, par la mesure, le mouvement, et surtout par les facultés de l'exécutant. Aussi, en offrant ces exercices aux Eleves, on ne prétend pas que chacun d'eux doive, par un travail obstiné, se rendre familières toutes les difficultés qu'ils renferment : nous ne sommes pas tous doués des mêmes moyens : telle chose réussit à l'un sans beaucoup de peine, et coûte à l'autre des efforts qui ne sont pas toujours couronnés de succès.

Ici, un seul trait a servi souvent à en produire plusieurs autres, en le représentant dans tous ses renversemens, c'est-à-dire, en le faisant envisager sous toutes les formes.

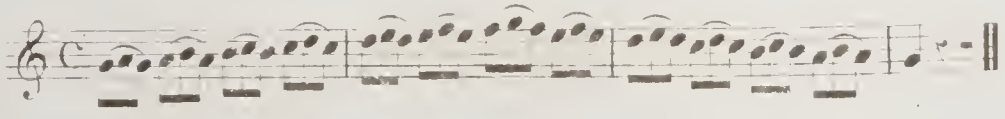
Pour exercer les uns et les autres, on commencera toujours par l'emploi des deux premières articulations, (*le détaché et le pointé*), après quoi l'on entremêlera celles-ci avec le *Coulé*, comme on l'a fait pour les *accords brisés*, et les *gammes* de la première Partie.

On observera seulement, que le mouvement de la main du pavillon ne pouvant jamais atteindre à la volubilité des doigts, il en résulte, qu'à l'égard de certains passages précipités, ou pour suivre la marche accélérée des autres instrumens, on est obligé de glisser rapidement sur des notes naturelles ou factices, n'ayant égard, pour les mouvemens de la main, qu'aux notes principales; mais on verra dans les exemples suivans, que ces passages ne présentent guères que trois ou quatre notes, et qu'il n'y en a jamais plus d'une qui soit à peu près sacrifiée à la promptitude du mouvement.

EXEMPLES

de traits précipités, et des articulations qui leur sont propres.

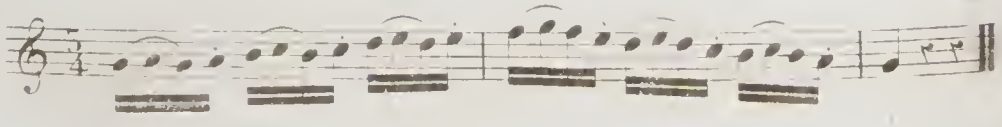
Exemple 1.



On a dû avoir égard, ici, qu'à la première note de chaque temps, pour le mouvement de la main, car elle n'aurait pas davantage, dans le cas où le même trait serait écrit ainsi qu'il suit.

Dans le trait suivant, on n'a égard qu'à la première et à la quatrième note de chaque temps, pour les mouvemens de la main.

Exemple 2.

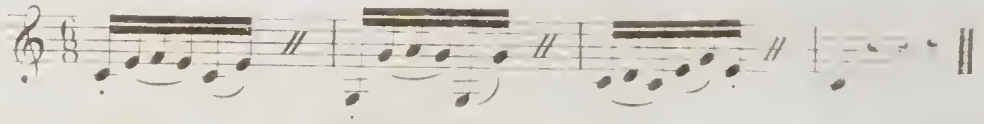


Car on peut encore supposer ce trait écrit de la façon suivante

En effet, on doit, dans les deux cas, poser la première note, s'y appuyer, pour conduire, et ne la quitter que pour passer, avec rapidité, sur la première du temps qui suit

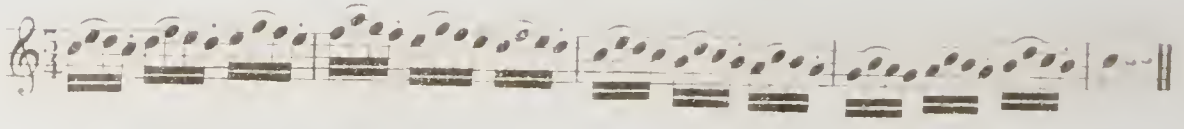
Trait de cor-basse.

Exemple 3.

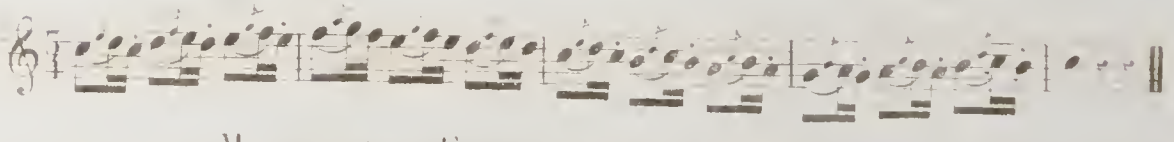


Les notes factices de ce trait, *Le Fa, Le La et Le Re*, sont encore considérées comme de petites notes, à cause de leur rapidité, et la main ne participe point à leur exécution.

Exemple 4

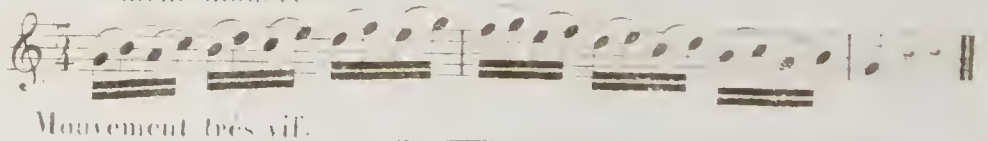


Dans le trait précédent, on a égard, pour les mouvemens de la main, aux 4^mes, 5^mes et 4^mes notes de chaque temps, comme si le trait était écrit de cette manière



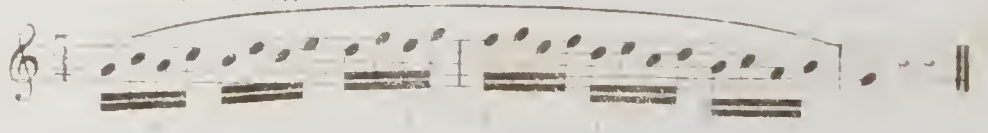
Mouvement modéré

Exemple 5



Mouvement très vif.

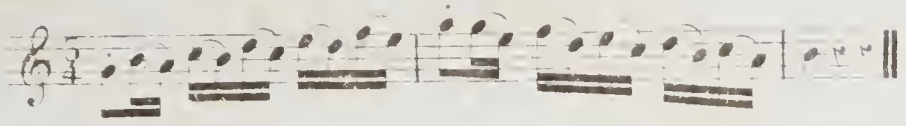
Exemple 6

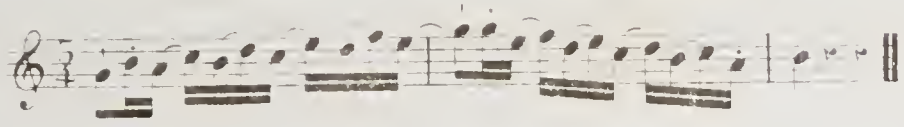


Pour le N.° 5, on a égard à chaque note, attendu que le mouvement modéré dans lequel il a lieu, laisse un temps suffisant à la main, pour agir sans obstacle; mais dans le N.° 6 on ne doit plus considérer que les notes principales du trait, c'est à dire celles qui présentent une gamme simple, et les autres comme des petites notes de celles qui les suivent, et qui passent avec trop de rapidité pour que la main puisse se prêter à leur exécution.

Pour concevoir encore mieux le mécanisme d'exécution de ce trait, on peut le représenter de cette manière.

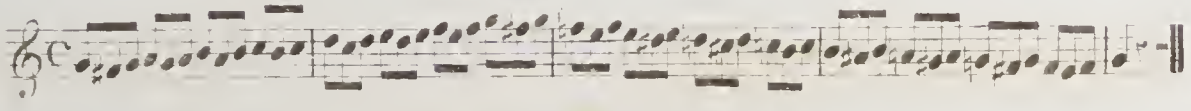
Le trait suivant qui, au fond, est le même que ceux qui précèdent, oblige à d'autres articulations, selon les diverses manières dont il peut être présenté, ou le mouvement qui lui est affecté.

Mouvement modéré 

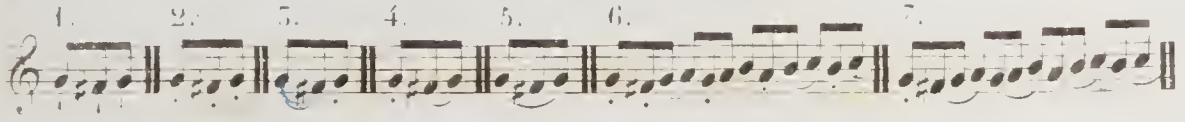
Mouvement vif 

Autres exemples de traits susceptibles de diverses articulations, et de différens mouvemens de la main par rapport aux articulations choisies, à la mesure et à la vitesse de ces traits.

Exemple 7

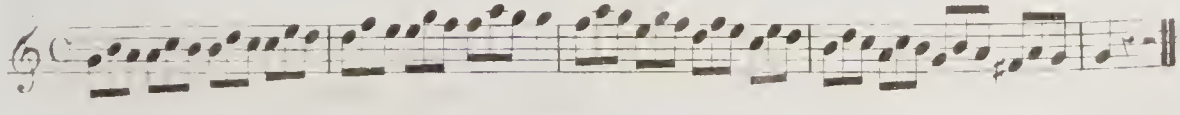


Articulations du trait précédent.



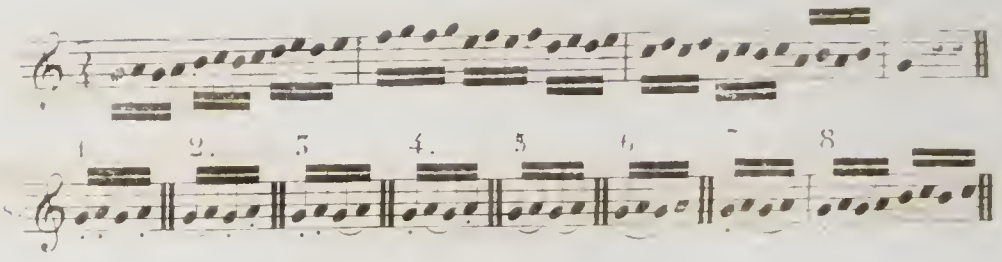
Le mouvement de ce trait n'est jamais trop vif, attendu que l'on doit avoir égard à chaque note pour les mouvemens de la main. C'est ce qui le distingue encore du N° 1 placé en tête de ces exemples, et qui, d'ailleurs, peut recevoir toutes les articulations du N° 7.

Exemple 8.



Ce trait n'a que les cinq premières articulations de l'exemple 7. Dans la 5^e. articulation, *si le mouvement est vif*, les premières et troisièmes notes de chaque temps sont seules considérées, pour les mouvemens de la main.

Exemple 9.



Ici, l'emploi de la main est obligé partout, excepté sur la seconde note *la* du N° 6, dans le mouvement accéléré, et à cause de l'articulation, ce qui indique suffisamment de quelle façon il faudrait exécuter les autres temps, dans le trait entier. Cette observation regarde pareillement le N° 5 des articulations du trait suivant.

Exemple 10.

Articulations.

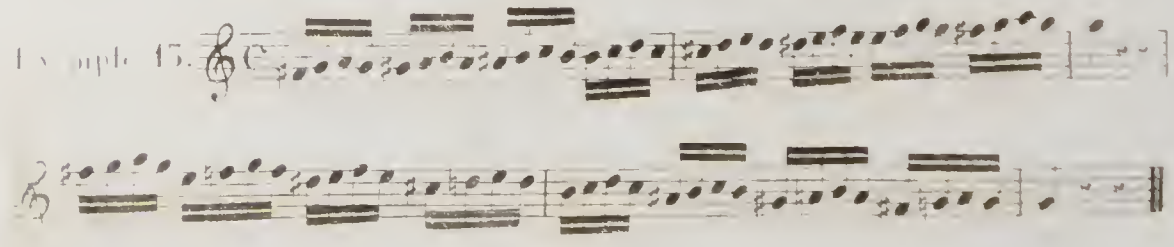
Exemple 11.

Articulations.

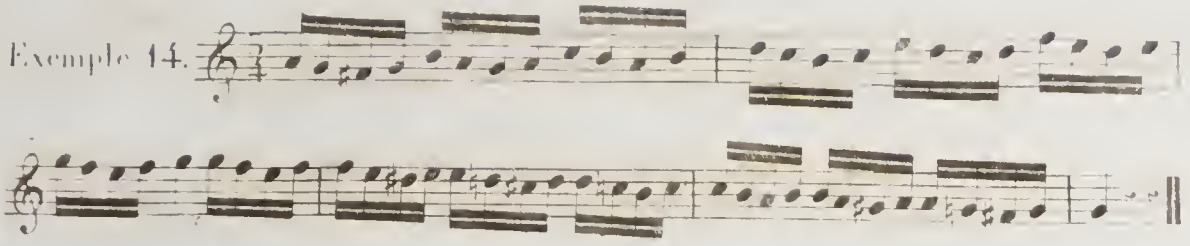
La 5e articulation est seule propre au mouvement rapide, et l'on n'a point égard à la 2e note de chaque temps, pour les mouvemens de la main.

Exemple 12.

Exemple 13.



Exemple 14.



Les trois derniers exemples reçoivent autant d'articulations que les numéros qui les précèdent: la différence est que, dans les N.os 12 et 14, toutes les notes comptent pour les mouvemens de la main; et que dans le N.o 13, au contraire, la 5.me note ne compte pas, soit que l'on coule les trois dernières doubles-croches de chaque temps, soit qu'on en lie les quatre notes.

Nous pensons que ces exemples suffisent, comme objet de comparaison, pour que l'on ne soit pas surpris par tous les traits qui peuvent rentrer, plus ou moins, dans la même catégorie.

ARTICLE 2.

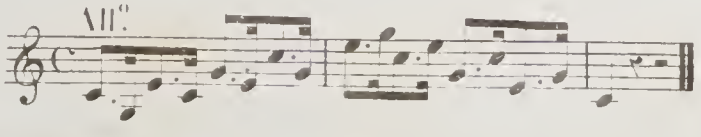
Des notes et passages qui commandent une seule espèce d'articulation.

Dans tous les mouvemens, certains passages veulent être liés, d'autres détachés, presque sans restriction. Au nombre des premiers sont les notes d'agrémens, telles que le *Portamento*, *Le Trille*, *Le Mordente*, *Le Gruppetto* et *l'Appoggiatura* simple et double. (Voyez ci-devant de la Musique. Article 26, Page 142. Première partie.)

Parmi les notes toujours frappées, sont 1.o celles du *Staccato*, puisque toute autre articulation en détruirait le caractère, et deviendrait un contre sens.

2.o Celles où une brève succedant à une longue, il serait d'un mauvais effet de lier l'une avec l'autre, selon le mouvement et le caractère du morceau

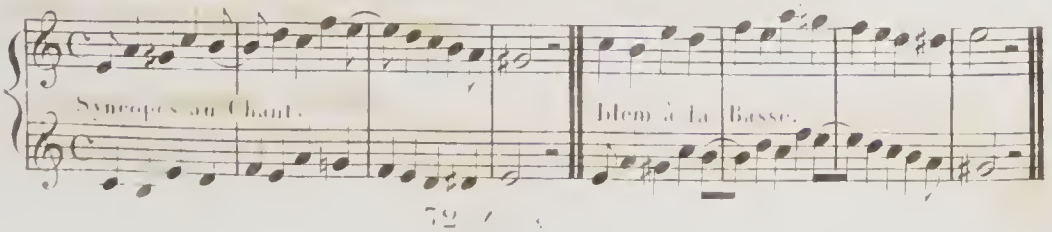
Exemple.



3.o Les notes sincopées, et celles qui marquent, en même temps, dans une autre partie, les temps forts de la mesure, ou la partie forte des temps.

Dans tous les mouvemens.

Exemple.



4° Certains sons des accords brisés qui, placés quelquefois à d'assez grandes distances, demandent, surtout dans les pédales, à être frappés avec fermeté et précision

5.° Enfin, une partie des gammes qu'il est difficile, et souvent impossible, de coiffer entièrement, à cause du mauvais effet qui en résulterait sur le Cor, dont la nature ne permet guère de lier un grand nombre de sons à la fois.

ARTICLE 5

DES ARTICULATIONS DANS LA MÉLODIE

Dans les traits de tout genre, le dessin, le caractère, le mouvement de ces traits, celui du morceau dans lequel ils sont placés, et surtout la nature de l'instrument et les moyens d'exécution qui lui sont appropriés, indiquent assez souvent à l'Elève qui a déjà quelque habitude, les articulations convenables dans tel ou tel cas, ainsi que leurs variétés sur les traits qui se répètent.

Il n'en est pas ainsi du chant ou de la mélodie, et le commençant [illegible] longtemps incertain sur le choix qu'il a à faire entre *Le coulé*, *Le piqué*, *Le*

ou le mélange de ces dive ses articulations. Mais il est à remarquer aussi, que cette incertitude n'existe qu'en raison de ce que l'eleve est plus ou moins musicien, puisque ceux qui ont fait un bon cours de Solfèges, sont deja moins embarrassés que les autres, parce que, sentant le rhythme, et par conséquent les repos du discours musical, ils savent phraser et respirer à propos; parce que, distinguant, par science, habitude ou sentiment musical, les notes de goût et de passage, c'est à dire, les notes accessoires, de celles qui constituent la melodie simple, ils savent aussi que les unes étant, en quelque façon, dépendantes des autres, elles doivent se lier entre-elles, ou recevoir un accent particulier. C'est donc un grand pas de fait pour ceux-ci, mais il est loin de suffire, et c'est ici que l'etude de la mélodie et de l'harmonie, devient indispensable, puisque c'est par elles seules que l'on apprend à connaître les différens rhythmes du discours musical, et les diverses cadences mélodiques et harmoniques, que l'on analyse le chant, de manière à distinguer les notes principales des notes accessoires; que l'on acquiert la faculte de changer un trait, un passage, soit pour le simplifier ou le rendre plus facile, par des substitutions ou des retranchemens; soit, au contraire, pour le rendre plus nombreux, en ajoutant, variant, amplifiant à son gré; soit, enfin, en altérant une ou plusieurs notes dans leur durée et dans leur Ton ou dégré d'élévation; le tout, sans nuire aucunement à l'harmonie.

Il faut savoir encore, que les règles de la mélodie et de l'harmonie ont leurs exceptions qu'il est d'autant plus essentiel de connaître, que le compositeur peut accompagner le même chant, trait ou passage de différentes manières; tromper l'oreille par des cadences inattendues; changer les notes accessoires en notes principales, et réciproquement et, par toutes ces choses, forcer l'exécutant d'y conformer ses articulations, ses nuances, ses accens, sa respiration même. Ainsi, les exemples mélodiques que nous allons donner, de même que leurs accompagnemens, sont loin de présenter des règles invariables; mais nous avons pensé que l'analyse des uns et des autres ferait voir les idées de l'élève sur la phrase musicale, ses repos, ses nuances, et principalement sur le meilleur choix des articulations, dans les différens cas. Ces exemples sont d'autant plus a leur place ici, que l'exécution des mélodies de différens caractères va succéder aux leçons de la première partie, et se mêler aux exercices de la seconde.

Pour nous faire comprendre des élèves, dans les analyses que nous allons présenter, il est utile d'entrer dans quelques détails sur le rhythme, la phrase musicale, ses repos ou cadences; sur ce que nous nommons notes principales et notes passagères; sur les agremens de la musique, et sur les accords frappés et brisés.

On nomme *Chant*, ou *Mélodie*, une succession de sons de différentes valeurs ou durées, et qui marchent par dégrés conjoints ou disjoints, en montant et en descendant, selon le caprice de l'imagination du compositeur; et ses inspirations. On appelle *accords*, la réunion de plusieurs sons frappés simultanément ou successivement; c'est dans ce dernier cas qu'ils prennent le nom d'accords *brisés*.

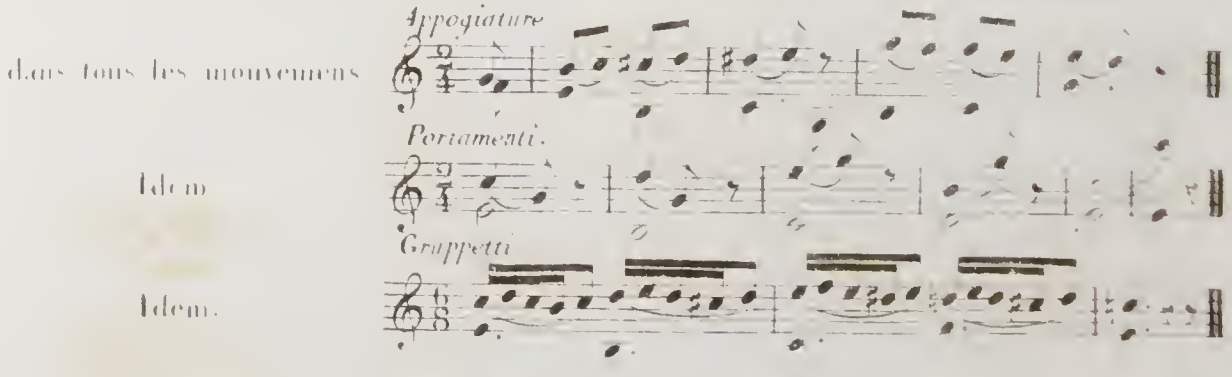
Toutes les notes de la mélodie qui peuvent faire partie des accords, sont *principales*, les autres ne sont qu'accessoires, par rapport aux accords. Celles-ci, à leur tour, sont divisées en notes de passage et en notes de goût ou d'agrément. Les premières, c'est-à-dire les notes passagères, marchent diatoniquement et s'écrivent toujours en caractères ordinaires; les autres peuvent s'écrire aussi de cette façon, ou bien en petites notes. C'est ce qui fait qu'on a quelque fois assez de peine de les distinguer, d'autant mieux, qu'elles peuvent encore marcher diatoniquement comme les notes de passage, ou par les exceptions de celles-ci, exceptions que nous avons déjà fait connaître dans l'étude N.° 5 de la première partie. Cependant, quoique les agrémens de la musique puissent s'écrire en notes communes ou ordinaires, il faut, pour bien placer les articulations, savoir distinguer ces agrémens des notes de passage, et de celles qui forment, en quelque façon, le corps anatomique du chant, c'est-à-dire, les notes simples de la mélodie.

Celles-ci, seulement, portent accords ou en font partie, tandis que les autres ne font que glisser, que passer sur ces accords auxquels elles sont étrangères.

Exemple.

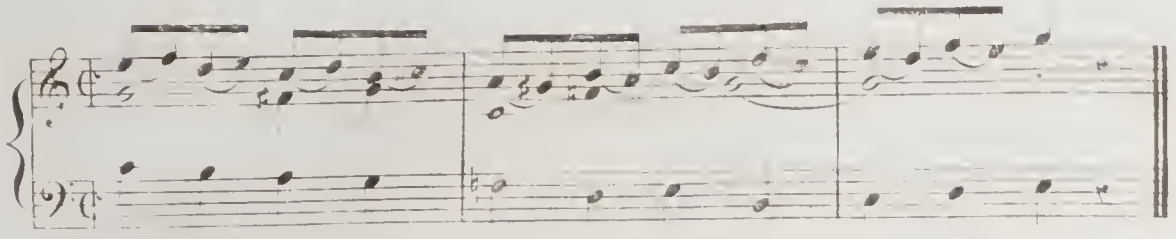
Le N.° 1 de cet exemple fait voir les seules notes qui fassent partie des accords; le N.° 2 présente les notes intermédiaires, ou de passage, qui remplissent les intervalles; mais ceci rentre dans les traits qui peuvent recevoir beaucoup d'articulations différentes, au lieu qu'une mélodie n'en a qu'un nombre assez borné, attendu que quelques unes pourraient détruire le caractère établi par le compositeur.

Les exemples suivans présentent les *Appogiature*, *Gruppetti* et *Portamenti* écrits en notes communes, ainsi que les exceptions sur la marche des notes de passage *.



Le mouvement doit être vif, ou au moins modéré, dans les exceptions suivantes à la marche diatonique des notes de passage. Un mouvement lent en feroit paroître l'harmonie un peu dure.

* On sait que les agrémens de la musique n'ont qu'une seule articulation. *Trad.*

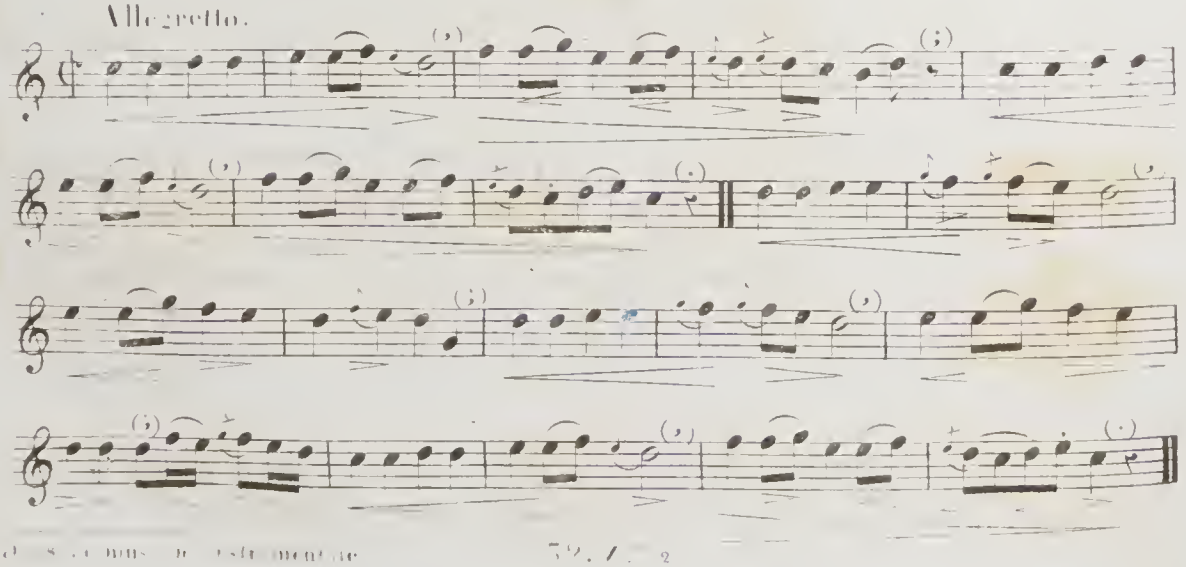


Les fragmens mélodiques qui vont être présentés, se rapporteront toujours à l'un de ces quatre exemples; c'est-à-dire, que chaque fois qu'une ou plusieurs notes du chant ne pourront pas être considérées comme principales, comme formant le squelette de la mélodie, elles rentreront nécessairement dans l'un des exemples ci-dessus.

La phrase musicale se compose d'un seul dessin plusieurs fois repeté, ou de plusieurs dessins différens. Elle est coupée, à des distances régulières, par des repos plus ou moins faibles, plus ou moins forts, que l'on nomme cadences mélodiques par rapport au chant, harmoniques par rapport à l'accompagnement, ou aux accords frappés et brisés. Chacun de ces repos forme un membre de la phrase, qui n'est complette qu'au repos principal. Enfin, la régularité dans le nombre de mesures qui renferment les phrases, ou les membres de ces phrases, se nomme communément *Rhythme*.

Nous allons analyser l'un des premiers Duos de M. *Kemm*: nous nous occuperons 1°. d'en marquer le rhythme, c'est-à-dire, les cadences ou repos, par la ponctuation d'usage dans le discours, et qui indiquera les endroits où se prennent les respirations. 2°. Les nuances générales et particulières; 3°. Les notes de passage et leurs exceptions, ainsi que les agrémens de la musique. Les nuances et les autres seront indiqués, par les initiales de leurs noms: ainsi, A signifiera *Appogiatura*, (Petite note;) D. A. *Double appogiatura*; G. *Gruppetto*; P. *Portamento*; N. P. *Note passagère*; Exc. *Exception*. Les notes principales ne portent aucune marque.

Exemple 1.



Observations sur les 20 mesures précédentes.

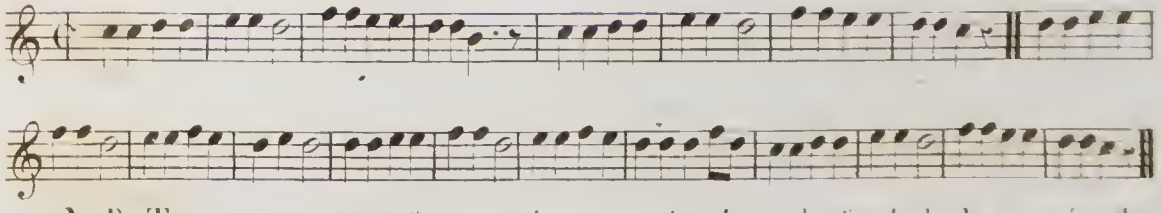
Le rhythme de ce morceau marche de quatre en quatre mesures, qui peuvent être divisées en deux parties égales. Le premier repos, celui de la deuxième mesure, est faible, et n'éxige pas de respiration, à moins qu'on ne suppose un mouvement très lent, ou que l'élève, dans la première jeunesse, n'ait pas encore l'habitude de donner une grande dilatation à ses poumons; car les deux premières mesures ne forment point une phrase, mais un membre de la phrase, qui n'est véritablement complette qu'à la quatrième mesure, où il y a point et virgule, ou demi-cadence mélodique. Encore, le peu de durée de ce silence, par rapport au mouvement, ne permet guère qu'une demi-respiration. A ce compte, il n'y aurait possibilité de prendre la respiration entière, qu'au point de la huitième mesure, ou le sens musical est terminé; mais l'habitude fait, que les demi-respirations suffisent à l'exécutant, lorsqu'il n'a que des périodes aussi courtes, et dans des mouvemens du genre de celui-ci.

Quant à l'expression, qui consiste dans les nuances, on se rappellera ce qui a été dit que, généralement, tout passage qui tend à monter, veut le *Crescendo*, et que ceux qui tendent à descendre, veulent le *Decrescendo* ou *Diminuendo*. Ces deux nuances sont donc générales ici, par rapport à la première phrase, composée de quatre mesures; elles sont particulières, à l'égard de chaque dessin de cette phrase. C'est ce que veulent dire les petits chevrons mêlés aux grands.

On ne doit point exagérer ces nuances, ce qui ferait tomber dans le faux et le maniéré; on doit au contraire, les adoucir, les proportionner, les fondre entre-elles, enfin, les mettre en rapport avec le caractère général du morceau, dont la mélodie ici est douce et tranquille, s'il est permis de s'exprimer ainsi.

Maintenant, nous allons présenter la même mélodie dépouillée de ses ornemens, afin de faire mieux sentir la place que doivent occuper les articulations.

Exemple 2.

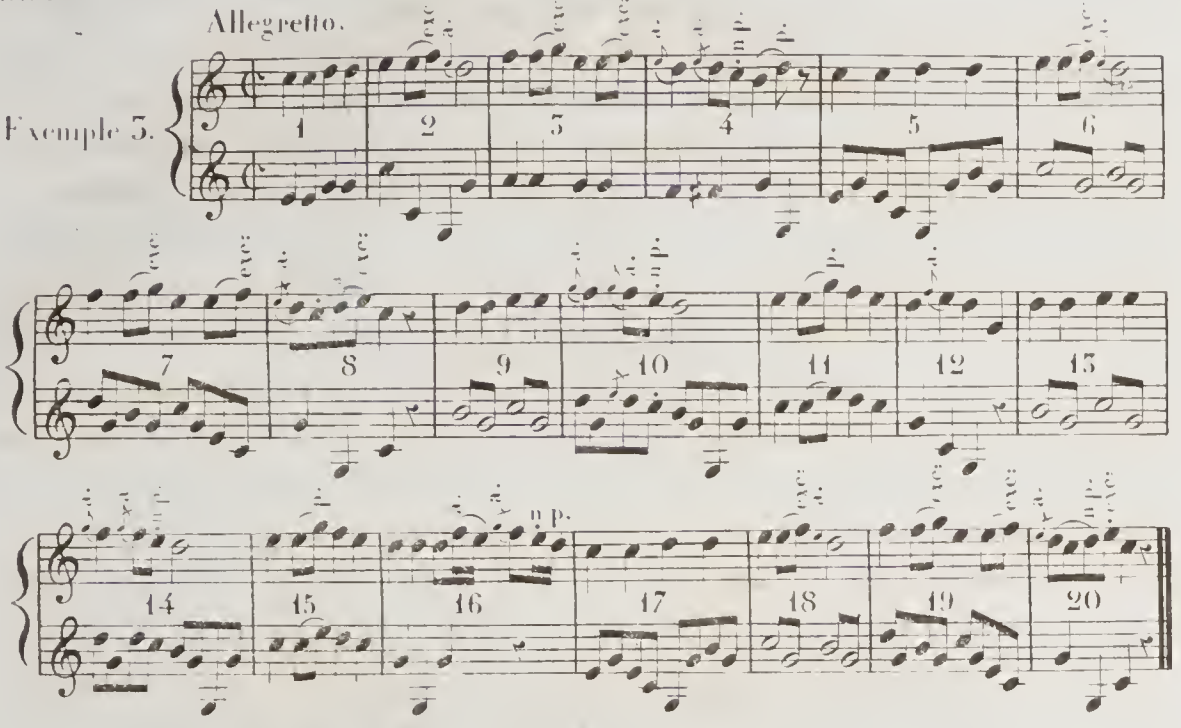


N. B. Toutes ces notes, formant le corps du chant, le fond de la pensée, doivent être frappées.

L'exemple suivant, où l'accompagnement est joint au chant, rendra plus sensibles les repos ou cadences, ainsi que les notes principales de la mélodie.

Les notes passagères, ainsi que les notes de goût, y sont marquées par leurs initiales.

Exemple 3.



Observations.

En frappant chaque note d'un chant quelconque, on deviendrait bientôt monotone; en les liant toutes, on ne le serait pas moins. Il faut donc, comme ici, entremêler les différentes articulations, en réservant le *Pointé* pour les notes principales de la mélodie, et le *Coulé* pour les notes accessoires. Cependant, parmi ces dernières, on a les notes de passage qui reçoivent quelquefois le *Pointé*, comme on le voit aux mesures 4, 8, 10, 14, 16, et 20. Les cas ne sont pourtant pas les mêmes: 1° si la 2ᵐᵉ croche des mesures 4, 10, et 14 pouvait être considérée comme note principale, les deux précédentes offriraient une double *Appogiatura* qu'il faudrait lier avec la note suivante; mais cette 2ᵉ croche est une note de passage qui peut recevoir également le *Pointé* et le *Coulé*. Or, la première articulation est préférable, attendu que l'autre, dans ce mouvement, donnerait de la lourdeur au passage et, de plus, une ressemblance d'accent entre les croches de ces mesures et les notes exceptionnelles des mesures précédentes; ressemblance qui ne doit pas avoir lieu, puisque les unes marchent en sens divers des autres. Enfin, il y aurait quelque monotonie à couler continuellement les croches qui marchent de deux en deux.

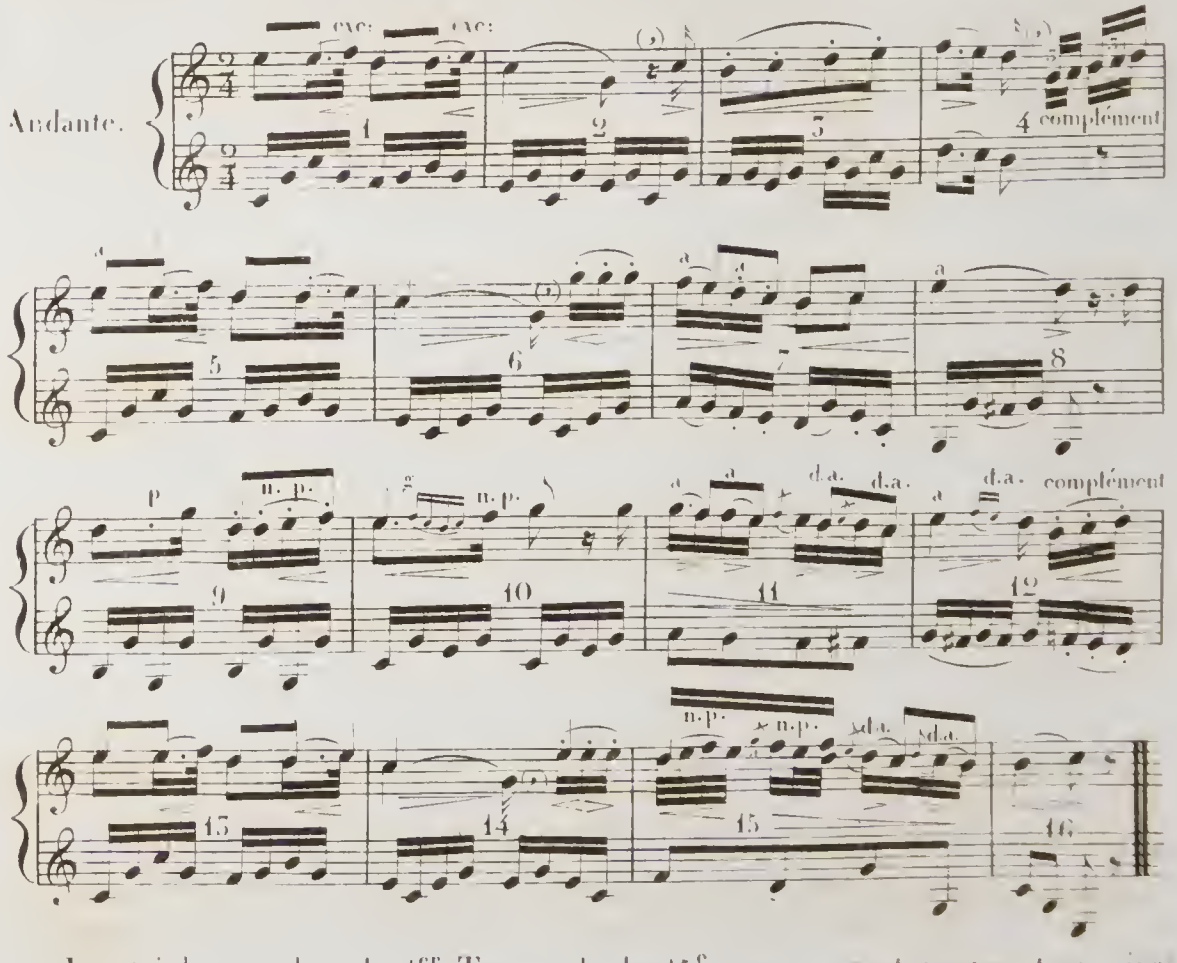
2° Aux 8ᵉ, et 20ᵉ mesures, le passage est varié dans son articulation, parceque la 2ᵉ croche, *L'Ut*, peut être considérée comme note passagère ou comme petite note; car le fond de ce dessin est un *Ré*, blanche, varié par une note en dessous, *L'Ut*, et deux notes en dessus, *Le Mi Appogiature*, et cette même note faisant exception. Alors *L'Ut* est frappé dans le premier cas, et le *Mi* croche, dans le second.

7.e La 16.e mesure offre ce que M.r *Reicha* nomme un complement mélodique (*Voyez son traité de Melodie.*) En considerant ce complément de la maniere dont il est écrit à la mélodie simple, Ex: 2. où chaque note est principale, on sentira que, dans le 3.e exemple, le *Fa*, double croche, est une véritable *Appogiatura*, ainsi que le *Sol* petite note, et que toutes deux veulent le *Coulé*. Le *Mi* et le *Ré* du quatrième temps sont pointés pour éviter la monotonie de six notes liées de deux en deux, et parcequ'on peut aussi considerer ces deux dernières notes comme passagères entre le *Fa* de la 16.e mesure et *l'Ut* de la 17.e. Enfin, on pourrait encore lier quatre notes du complément ce qui a même plus de grace.

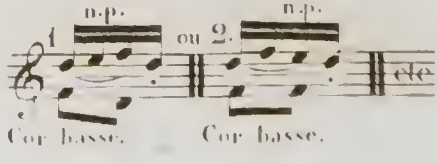
Exemple.

Exemple 4.

Les queues supérieures indiquent les notes principales, ou le corps de la mélodie. Les lettres initiales ont déja reçu leur signification.



Les triples croches du 1.er Temps de la 15.e mesure sont un peu trop vives pour ce caractère, et pourraient être réduites à celles ci:

Exemple. 

Observations.

Tout ce qui a été dit au sujet du N.° 3. regarde pareillement le N.° 4. qui offre d'ailleurs, une particularité sur laquelle il est bon de fixer l'attention: c'est celle des notes plusieurs fois répétées au même dégré, dans les mesures 6 et 14. ces notes équivalent presque toujours à un son soutenu, quant à la nuance qui leur convient, surtout dans les mouvemens lents et modérés. c'est pourquoi l'on a placé, au dessous, la nuance affectée aux sons filés. Ces notes ne doivent pas être regardées comme un complément de la mesure, attendu que celui-ci n'a lieu qu'aux demi-cadences, comme aux mesures 4 et 12, et non aux quarts de cadences.

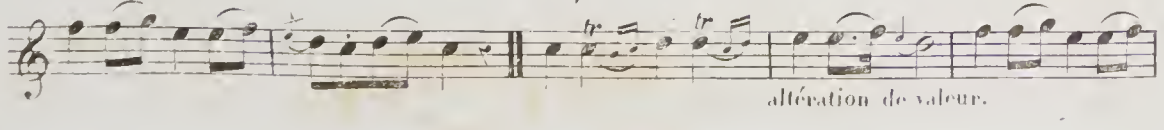
On sait que les notes qui sont marquées, tout à la fois du point et de la liaison veulent être frappées, mais soutenues; cette articulation est d'autant plus essentielle aux mesures dans lesquelles elle se trouve ici, qu'elle doit contraster avec le style d'exécution de la première note de chaque temps des mesures 1, 5, et 15, à laquelle on ne donne pas toute sa valeur, afin de ne pas rendre ce début traînant et peu gracieux. Il faut donc séparer, sans trop de sécheresse, cette première croche, de la double croche qui suit.

Enfin, les fréquentes répétitions des mêmes passages, dans les exemples 3 et 4, surtout quand ils sont exécutés avec leurs reprises, éxigeraient quelques variétés pour en sauver la monotonie; mais pour ne pas anticipèr trop sur l'article (*Du Thême varié*), nous ajouterons simplement quelques notes de goût à la mélodie du 3.e exemple, et les deux sortes d'altérations dont il a été parlé page 8, l'une dans la durée, l'autre dans l'élévation ou l'abaissement des notes de la mélodie.

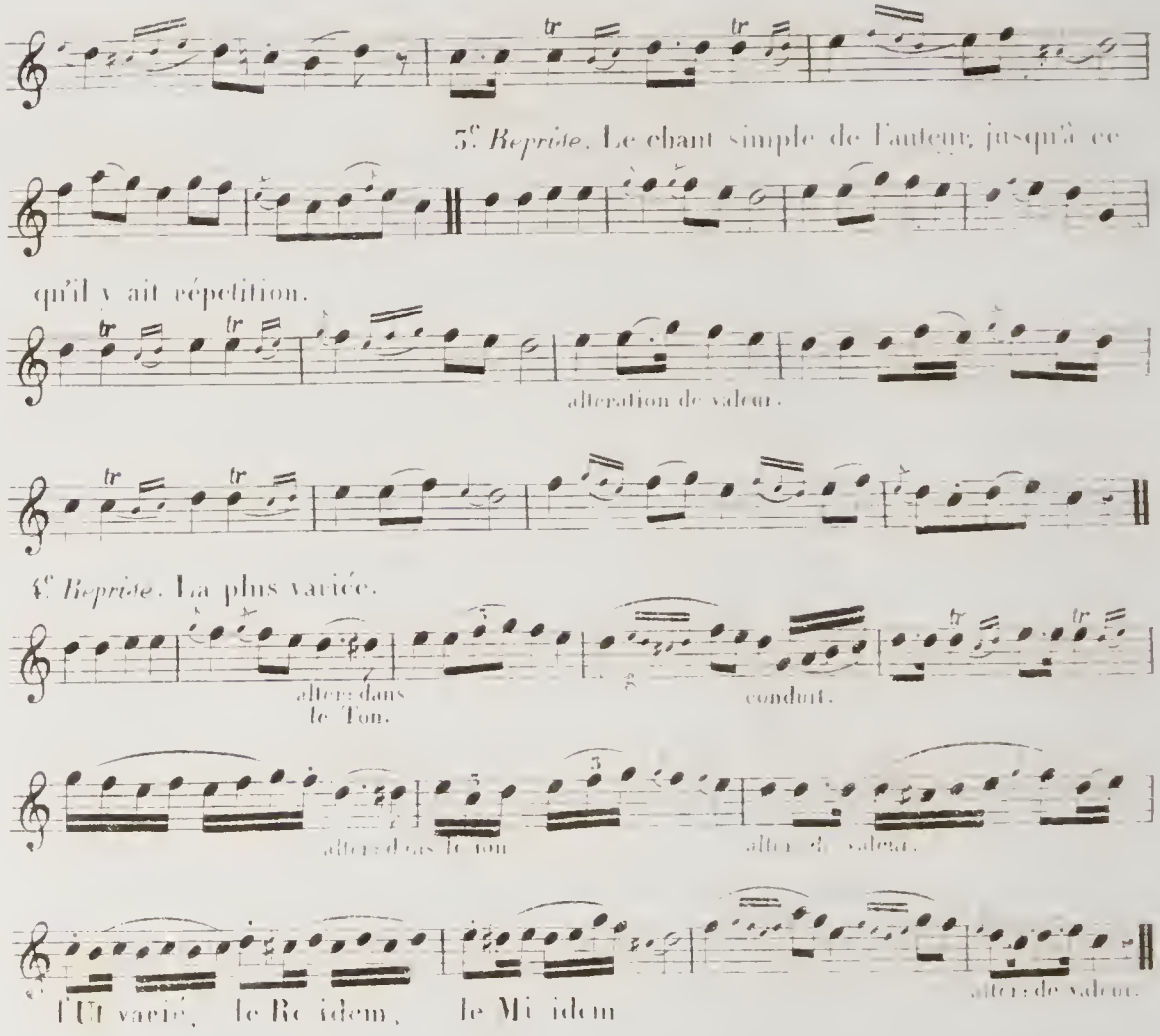
Exemple 3.

1.re *Reprise*. Le chant simple, tel que l'auteur l'a conçu.

2.e *Reprise*. Variée avec modération.



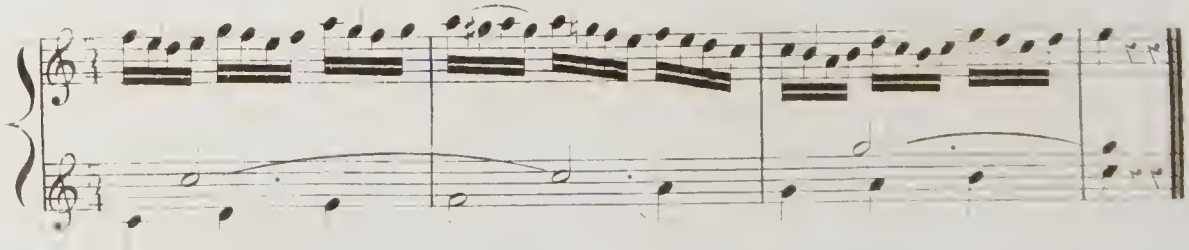
altération de valeur.



. Une note longue peut être variée, comme ici, par d'autres notes immédiatement en dessous ou en dessus, et qui sont de véritables *Appogiature*.

C'est encore un cas d'exception pour la petite note en dessous, qui peut être souvent à la distance d'un ton, surtout quand elle est écrite en note ordinaire.

Exemple 6.



Les queues supérieures indiquent les notes principales, variées par une *Appogiatura* en dessus et en dessous.

ARTICLE 4.

DE L'ACCOMPAGNEMENT.

L'accompagnement d'une mélodie peut avoir des aspects différens; c'est-à-dire, qu'il peut être composé, 1.° de notes de valeurs égales à celles du chant, et marchant avec lui, soit en même temps, soit par imitation. 2.° De sons soutenus, quelquefois variés par *l'Appogiatura* en dessous, ou en dessus, mais moins fréquemment; 3.° de notes plusieurs fois répétées au même degré, plus longues ou plus courtes que celles du chant; 4.° D'accords brisés. Ce dernier genre d'accompagnement est le plus usité, comme étant le plus riche pour le Duo. D'ailleurs, on voit ces différentes espèces d'accompagnement dans les fragmens qui suivent ces explications, ou dans ceux qui les précèdent. (*)

En général, dans un accompagnement de notes de valeurs égales, ou de note contre note, celui qui le fait, doit se conformer au chant pour l'articulation; il ne se permet aucune nuance, si elle n'est indiquée, ni altération dans la valeur ou le diapason des notes. La force de ses sons est toujours proportionnée à celle des sons de la mélodie; car pour bien accompagner, il est indispensable d'entendre distinctement celui qui chante. L'accompagnateur ne doit donc jamais couvrir le chanteur; mais il doit pourtant s'en faire remarquer, puisqu'il est, pour ainsi dire, *Le batteur de mesure* de celui qui chante. Les rentrées seules, à l'accompagnement, sont plus senties, reçoivent un accent de plus que les autres notes, principalement lorsque la partie supérieure, celle qui chantait, devient à son tour partie d'accompagnement dans ces rentrées. Ainsi, dans les quatre premières mesures du 5.e exemple, toutes les notes de la seconde partie sont pointées, c'est-à-dire frappées mollement. Dans la 5.e mesure, où les notes prennent un mouvement double, puisque leur valeur diminue de moitié, on peut changer l'articulation en raison du mouvement; mais comme celui-ci est encore modéré, par rapport à ces valeurs de notes, et qu'elles ne marchent pas diatoniquement, mais par sauts, l'exécutant ne peut éprouver aucune gêne, ni faire sentir aucun retard en frappant chaque note: seulement, et toujours à cause du mouvement, les coups de langue seront plus doux, et les sons liés entre-eux, au lieu d'être frappés sèchement et separés, comme dans le cas où le mouvement serait plus vif.

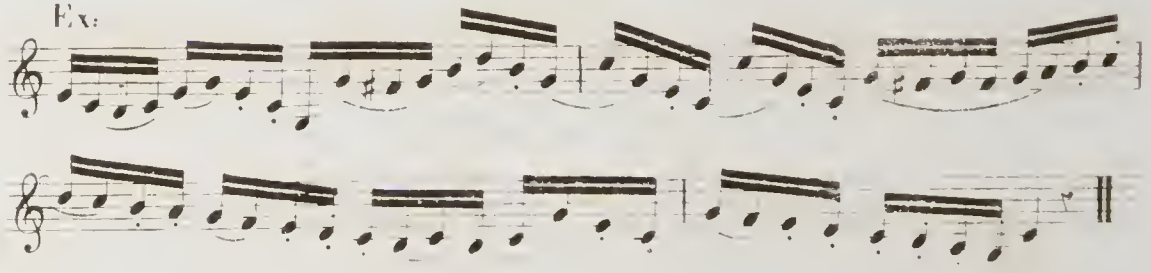
(*) Quand il y a trois parties, ou plus, et des dessins différens à chacune d'elles, on joint le style particulier qui convient à ces dessins, au style voulu par le caractère principal du morceau. L'articulation se conforme, pareillement, à la nature de chaque dessin.

On pourrait même diminuer encore la valeur des croches (en faisant, par exemple, des trois pour deux ou triolets,) et les frapper toutes, sans que l'exécutant en soit plus gêné si, surtout, il a de l'habitude et de la souplesse, autrement, il articulera, de la manière indiquée ici, la variété suivante, sur l'accompagnement en croches des 5.e 6.e et 7.e mesures de l'exemple 3.

Exemple.

Si enfin, en répétant les reprises de ce morceau, on augmentait encore le nombre des notes, en faisant des doubles croches, au lieu des triolets précédents, il faudrait alors entremêler *le Coulé* et *le Pointé*, mais non *le Piqué* ou *Détaché* qui sortirait du caractère de cette mélodie, et ne serait pas de son style.

Ex.

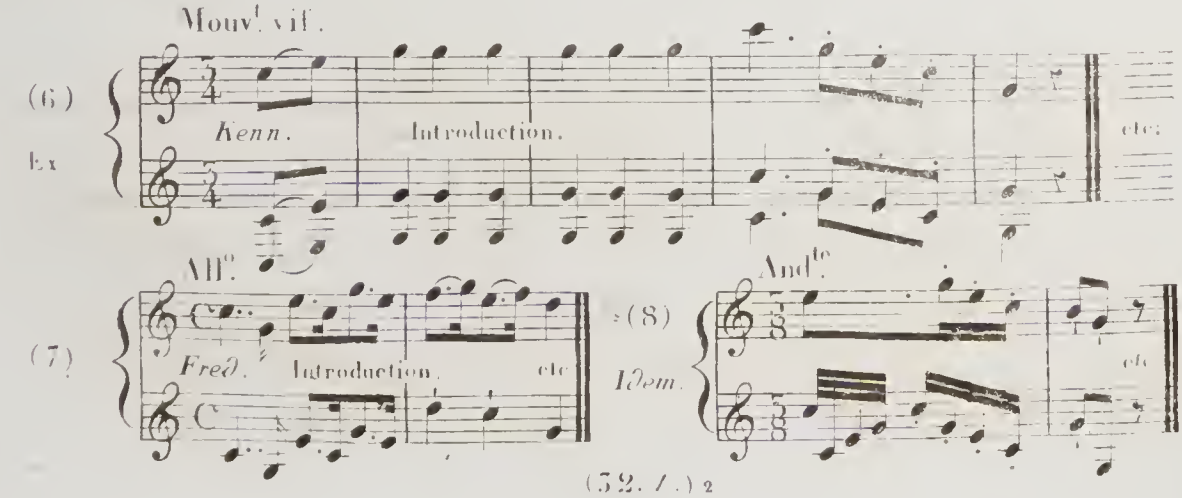


N. B. Tout ce qui a rapport à l'exemple 3, regarde pareillement l'exemple 4, dont le mouvement est le même, quoique la mesure soit différente, puisqu'ici les doubles croches ont le mouvement des croches de l'exemple précédent, et ainsi de suite.

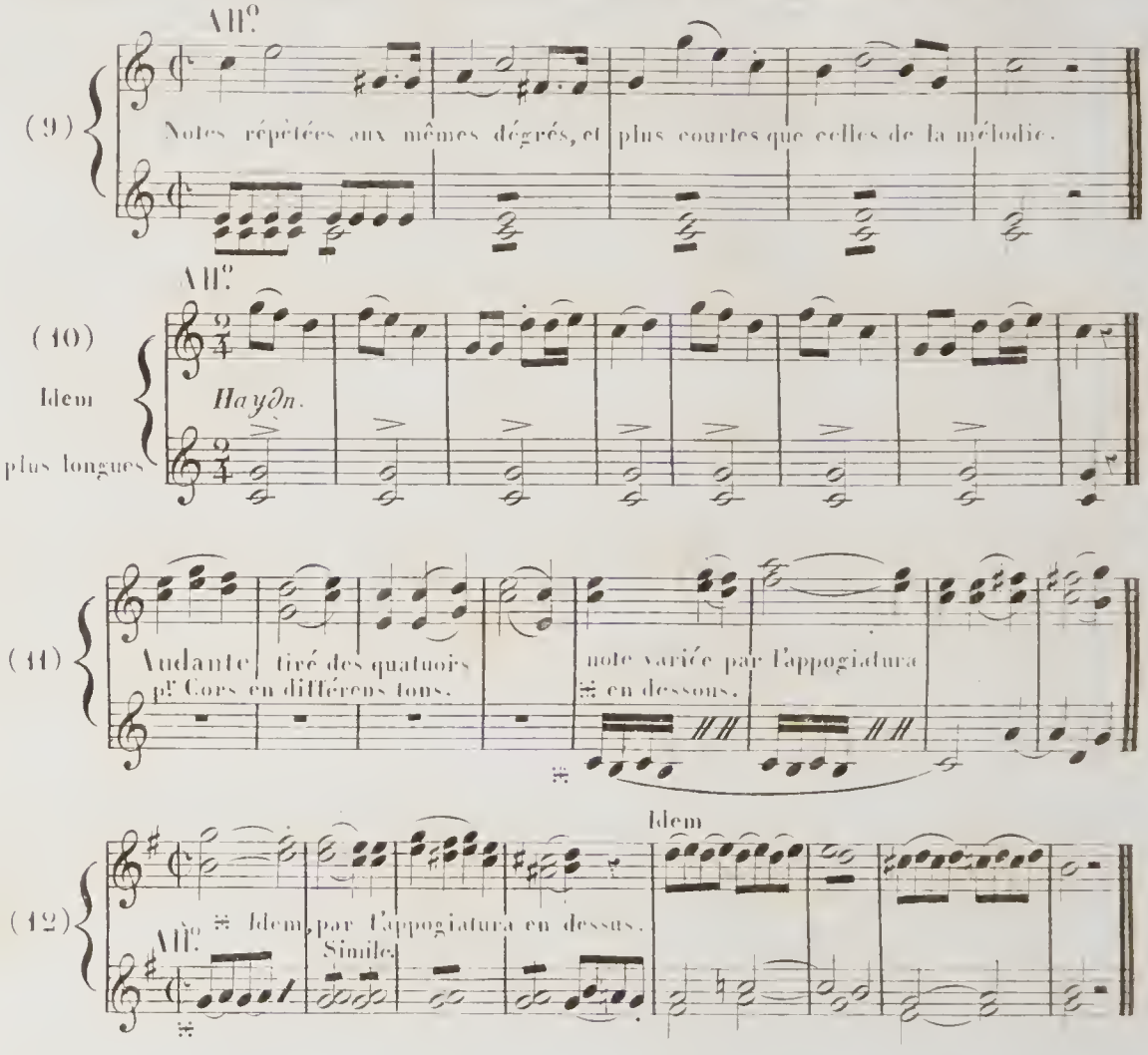
Il est essentiel de considérer que, dans l'accompagnement comme dans le chant, lorsqu'il y a unité de dessins, il doit y avoir unité d'articulations. C'est à-dire que, si ces dessins s'imitent entre-eux, dans une même partie, ou par demandes et réponses d'une partie à l'autre, ou enfin en marchant ensemble à la 3.e ou à la 6.te et autres intervalles, la première articulation prise ou indiquée, doit se répéter, comme se répètent les mêmes dessins, et autant de fois. L'accompagnateur surtout, n'a le droit de changer l'articulation et l'accent ou la nuance de ces dessins, que dans le cas où celui qui fait le chant viendrait à les changer; mais l'on suppose alors, que celui-ci commencerait la première proposition; car si c'était l'accompagnateur, il aurait, le droit, à son tour, de donner au dessin de la mélodie ou du trait, l'accent qu'il lui croirait propre.

Unité de dessins et d'articulations, sur les mêmes temps, aux 2 parties.

Les passages que l'on place quelquefois à l'unisson ou à l'octave, soit comme introduction, soit pour reposer un instant de l'harmonie, reçoivent, le plus souvent, la seule articulation *du Pointé* ou *du Piqué*, principalement dans les mouvemens vifs et modérés.



Les variétés d'accompagnement des exemples suivans, sont ceux dont on a parlé à la page 16, et qui n'ont pu trouver place dans les fragmens ci-dessus.



Les observations suivantes, n'ont rapport qu'aux articulations et à leur objet.

Il faut bien se persuader que l'articulation est aussi, pour la mélodie, un ornement, un embellissement; qu'elle lui donne de la vie, de la couleur, de la grâce; que dans les traits, elle procure, par le choix qu'on en fait, toute la volubilité désirable, ou réprime l'emportement là où il deviendrait nuisible; qu'elle adoucit un caractère trop marqué, ou donne plus de force à ce qui pourrait, sans elle, paraître mou et languissant.

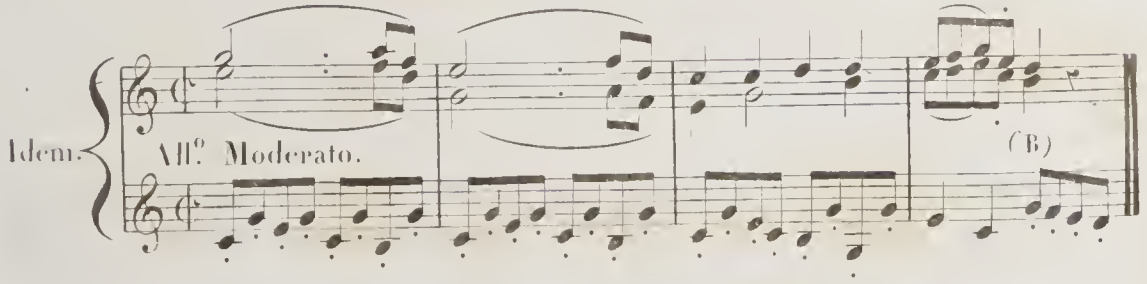
Les compositeurs, quelqu'habiles qu'ils soient, ne sauraient placer toujours bien les articulations, dans leur musique faite pour un instrument qu'ils n'ont point pratiqué. C'est donc à l'exécutant à les observer, si elles sont bonnes; à suppléer celles qui sont omises, ou à rectifier les articulations écrites, lorsqu'elles sont inexécutables, ou de mauvais effet, par rapport à la nature de l'instrument et à ses moyens d'exécution.

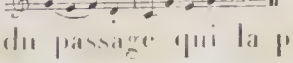
Le *Coulé*, quelquefois, est lourd dans les mouvemens modérés, principalement à l'accompagnement, quand le Cor-Basse se trouve dans les notes graves. (*Voyez* 𝄫)

Aussi, l'on emploie cette articulation, de préférence, dans les mouvemens lents ou vifs: ici elle facilite l'exécution et lui donne de la vivacité; là elle convient au caractère parcequ'elle lie les sons. Cependant, le choix de l'une ou de l'autre de ces articulations, dans les différens cas, est encore le résultat de ce sentiment qui prévoit et choisit.

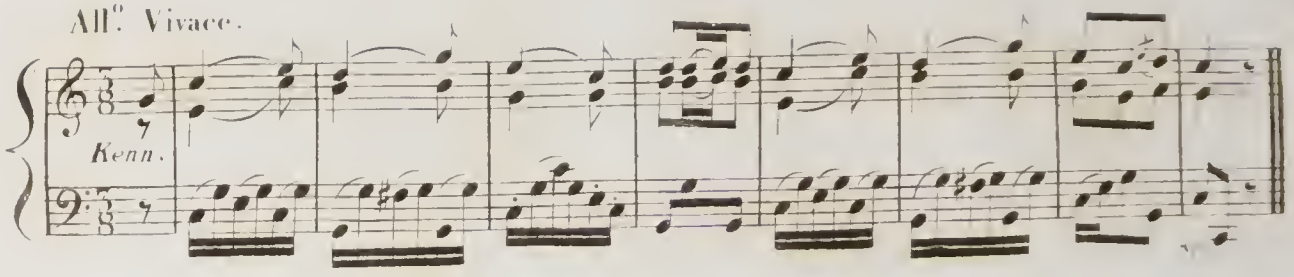
Autres Exemples.

S'il y avait un certain nombre d'instrumens de nature différente dans ce morceau, la petite ritournelle (A) se ferait par plusieurs, à l'unisson et à l'octave, et recevrait l'une ou l'autre articulation.



Ici, la ritournelle (B) veut le *Pointé* 1.° parceque l'imitation n'est que de quantité et non de dessin; 2.° à cause des notes *Fa* et *Ré* qui s'entendent toujours mieux lorsqu'elles sont frappées; 3.° par tradition d'exécution, dans ce mouvement. Cette même ritournelle écrite ainsi: B.  voudrait le coulé, parcequ'elle serait une imitation plus exacte du passage qui la précède.

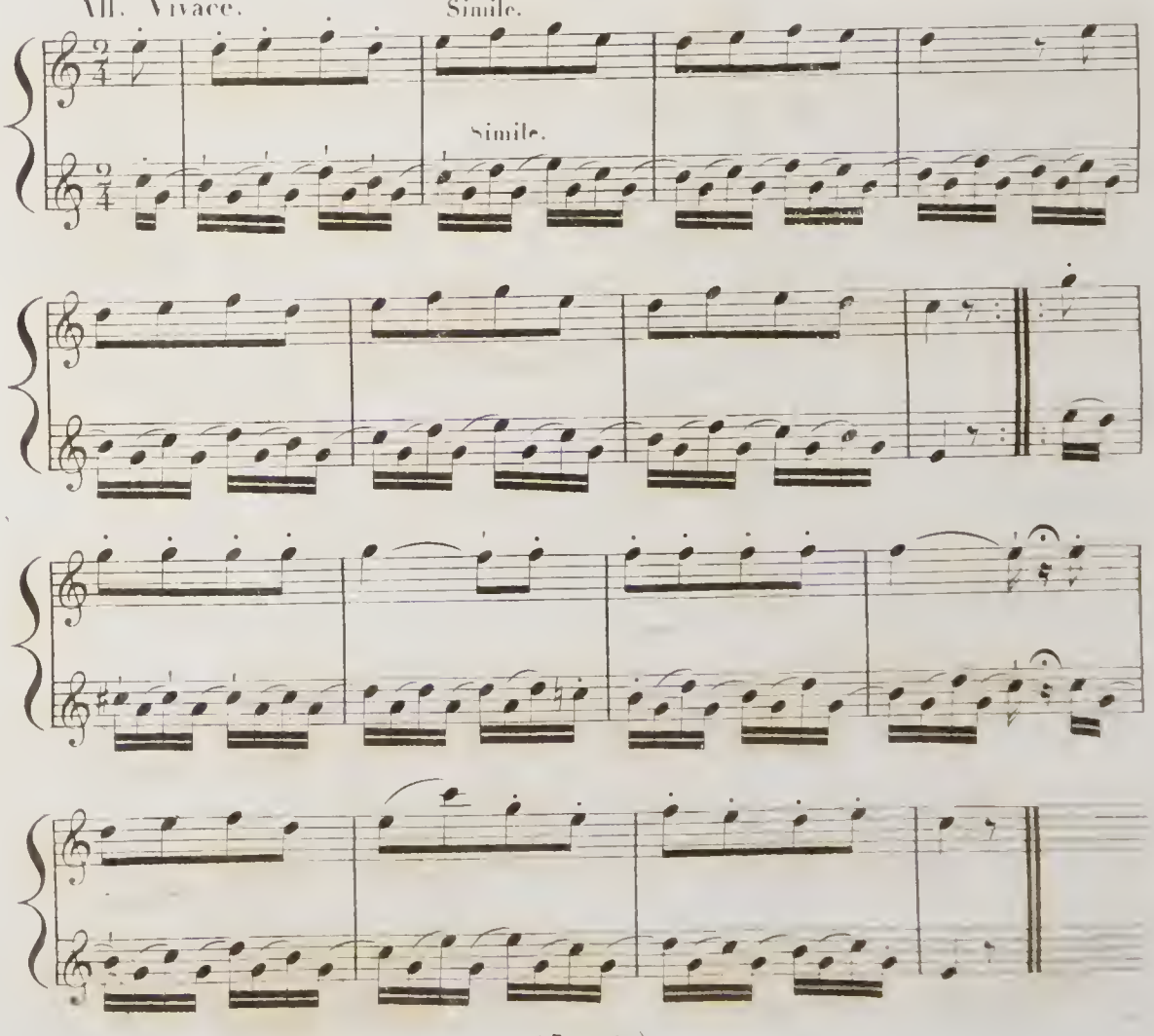
All.o Vivace.



Quelquefois le *Coulé* abrège, quelquefois il retarde. Il en est de même du *Pointé* et du *Piqué*. Cela dépend des cas, des passages sur lesquels on place ces articulations, et du mouvement qu'ils prennent. Ainsi, dans l'exemple suivant, de *Turchmidt*, le *Pique* retarderait, parceque la langue n'aurait jamais assez de souplesse pour suivre, avec les doubles croches, les simples croches du chant. Il en serait de même du *Coulé*, si on le plaçait de haut en bas, c'est à dire, de la première à la seconde double croche; au lieu qu'en faisant le contraire, en jetant pour ainsi dire, le *Sol* sur le son qui suit, et que l'on quitte aussitôt, on acquiert une très grande vélocité.

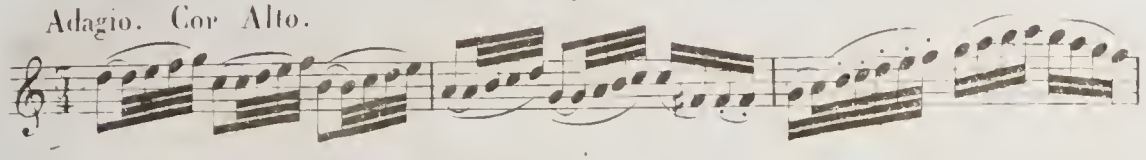
Exemple.

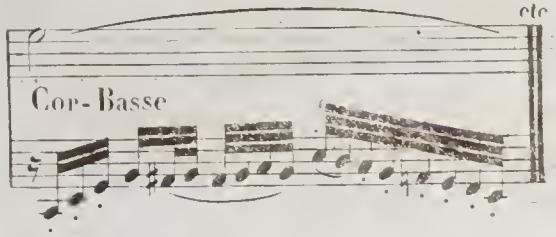
All.o Vivace.



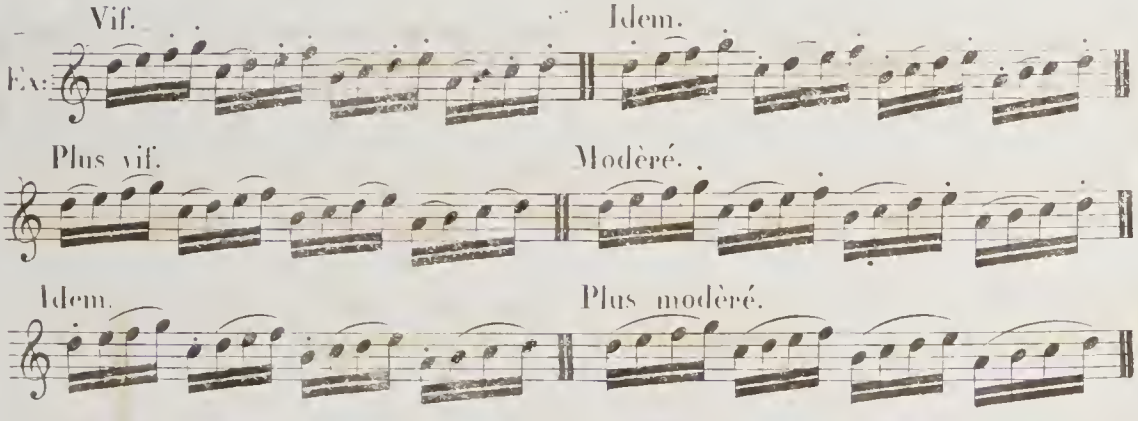
Dans le passage suivant, tiré du N.° 5 des 24 Trios de M.r *Reicha*, le *Coulé* est bien placé, parceque les notes marchent diatoniquement, que le mouvement est lent et que, par cette raison, on a le temps, pour ainsi dire, de poser cette articulation qui, d'ailleurs, convient au caractère de ce morceau dans lequel le *Pointé* serait déplacé.

Exemple.

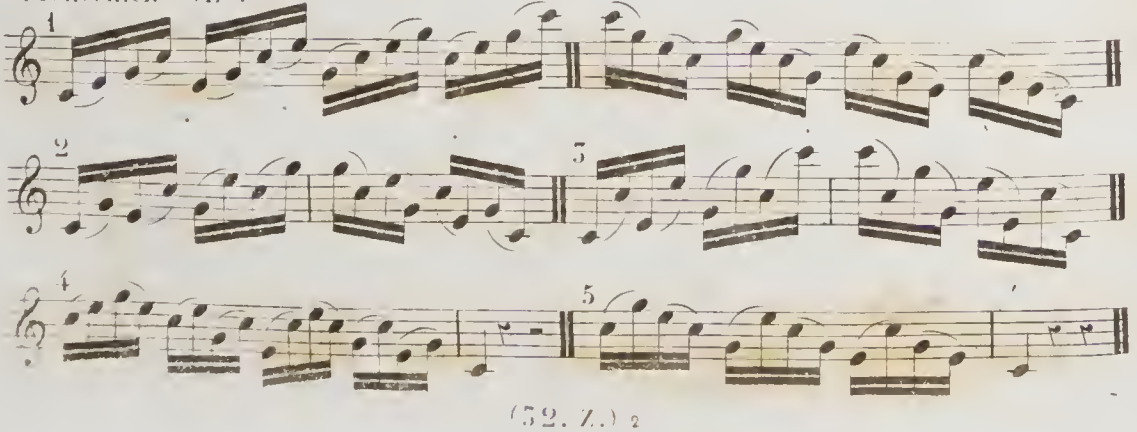




L'articulation du trait au cor-alto, varierait selon la vitesse, voyez ci-après



On a toujours remarqué que le *Coulé* en montant, sur des notes un peu eloignées, et dans le mouvement vif, facilitait l'exécution; et qu'en descendant, au-contraire, cette articulation augmentait la difficulté.. C'est ce dont on pourra se convaincre, en essayant les traits qui suivent.



On répetera pourtant, que sur ces traits, comme sur tous les autres, les diverses articulations doivent être essayées et exercées, puisque toutes peuvent servir utilement, par la facilité qu'elles donneront à l'exécutant, de retenir ou de précipiter à son gré, et selon le mouvement.

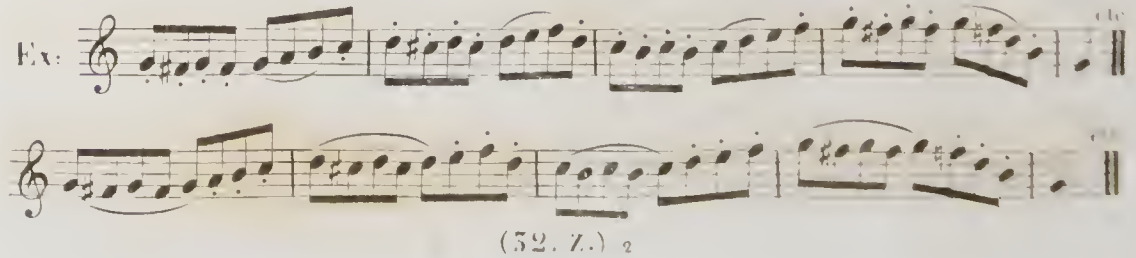
Les notes sensibles, naturelles ou altérées, se lient ordinairement avec leurs toniques, à-moins qu'elles ne forment un dessin particulier dans la melodie; alors, elles prennent l'articulation du *Pointé* ou du *Piqué*.

Reicha. Trio. Exemple.

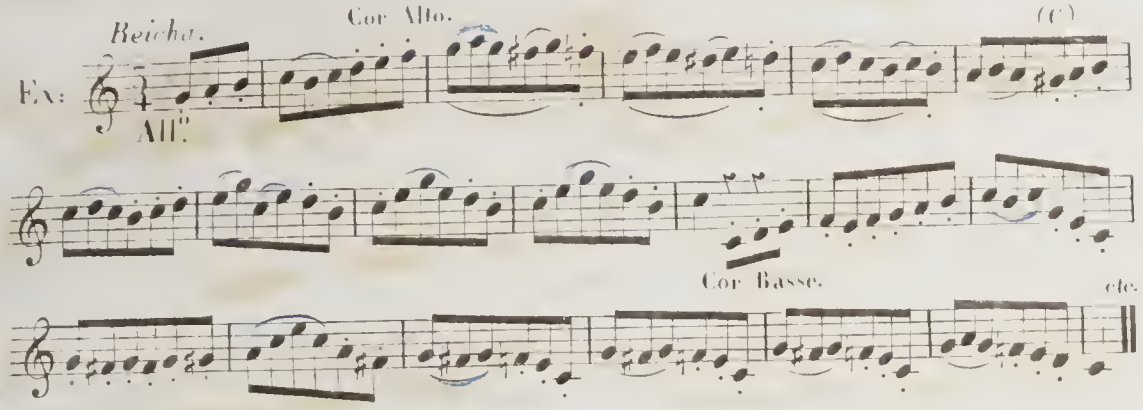
A plus forte raison, quand le même passage revient au Cor Basse, à cause de ce qui a été dit au sujet des notes graves factices, que le *Pointé* rend toujours plus distinctes.

Le passage suivant peut recevoir deux articulations opposées.

Ex:



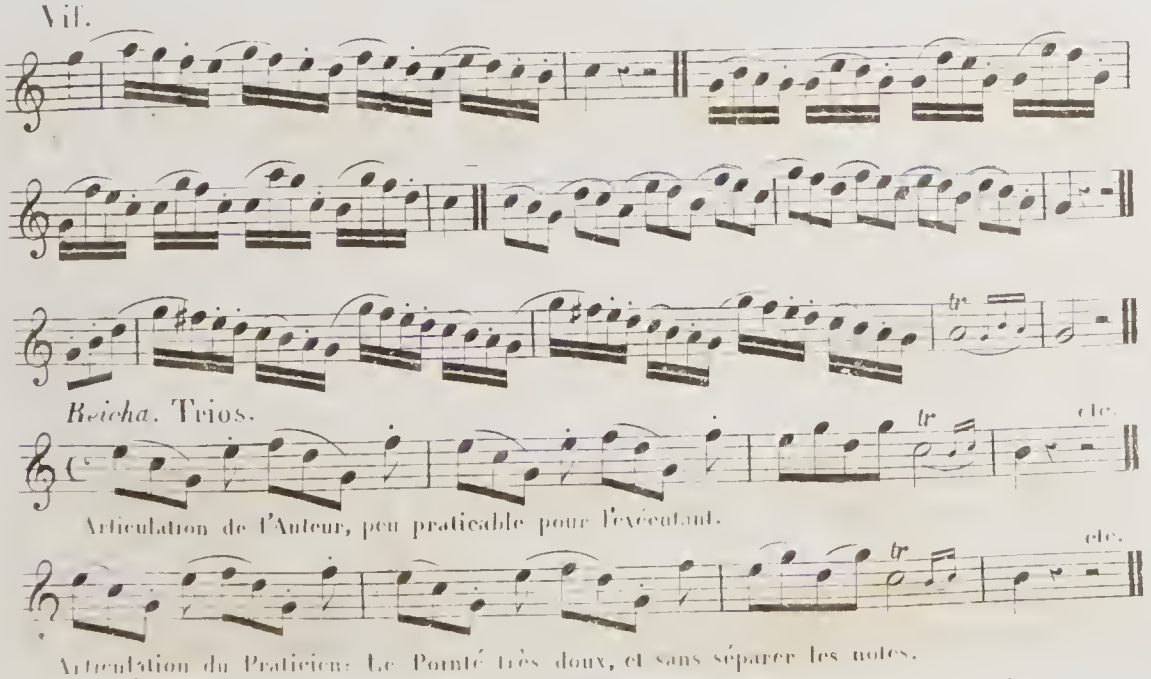
Dans le trait qui suit, le Cor Basse répondrait mieux au Cor Alto, en empruntant ses articulations; mais l'exécution en souffrirait.



L'articulation est changée, à la lettre (C), à cause du *Sol* ♯ qui rentre dans la catégorie des notes graves factices au Cor Basse, pour la difficulté qu'on a de les faire distinctement, en les liant avec les notes qui les précèdent ou qui les suivent.

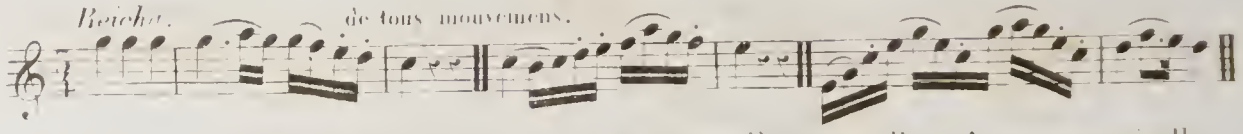
On a déja vu plusieurs fois le *Coulé* embrasser trois et quatre notes, même lorsqu'elles étaient du genre diatonique. Cette articulation est à conseiller, attendu qu'elle facilite singulierement l'exécution des traits, lorsqu'on en a l'habitude, et qu'elle a beaucoup de grace et d'élégance. On peut donc l'employer fréquemment, comme dans les passages suivans:

Exemple.



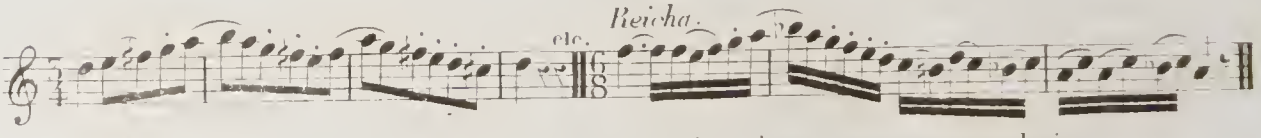
Il n'est pas toujours prudent d'attaquer un *La* ou un *Si* écrit audessus de la portée; et, dans ce cas, cette note se lie avec celle qui précède et celle qui suit, lors qu'elles ne sont pas trop éloignées l'une de l'autre.

Exemple.

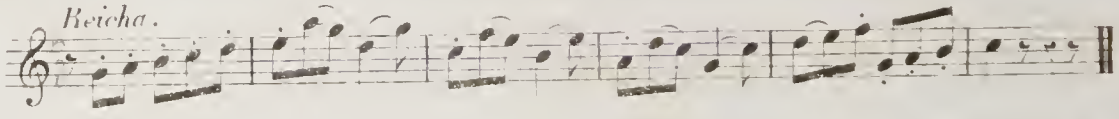


Quand le *Si* succède au *La*, alors cette dernière est celle qu'on attaque, si elles ne peuvent être liées toutes deux à celle qui précède.

Exemple.



Mais un dessin particulier peut encore faire changer cette articulation.

Ex: 

Enfin, nous rappellerons encore que toutes ces règles ne sont que générales, et qu'il n'appartient qu'à l'expérience, au jugement, au goût surtout, de les appliquer à propos, ou de les modifier selon les circonstances.

Les idées sur la phrase musicale ainsi que sur le style, le goût, la grace et l'expression en musique, ont été développées dans nos conseils aux Elèves, page 117 et suivantes de cette partie.

ARTICLE 5.

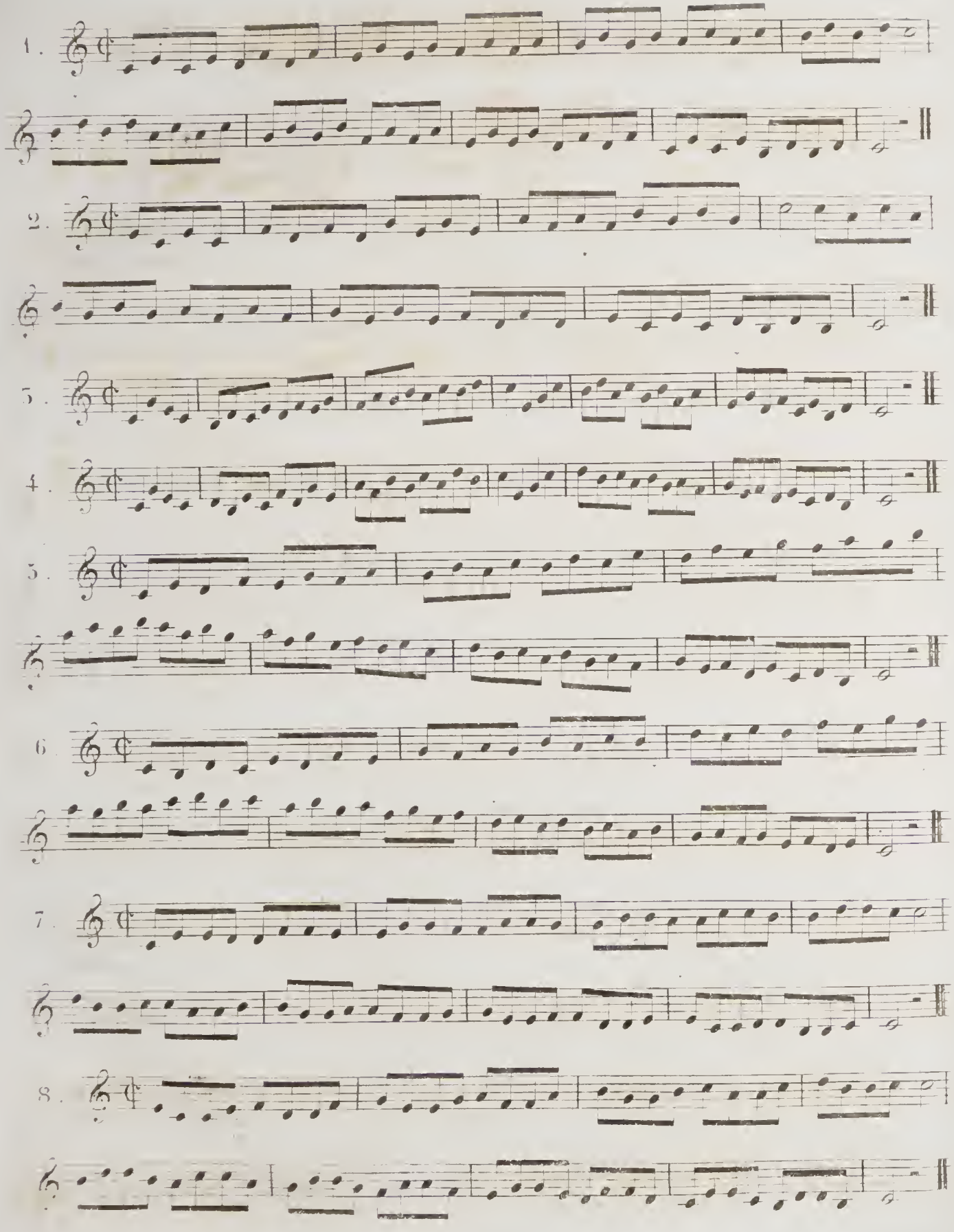
EXERCICES DU COR-ALTO

Sur des dessins généraux de traits appliqués aux différentes mesures.

Observation.

Lorsque les traits embrassent toute l'étendue du genre, dans le mode majeur de la tonique, ils ne peuvent recevoir de transposition que celle du mode mineur de cette même tonique; mais lorsque ces traits ne parcourent qu'une octave environ d'étendue, alors leur transposition peut avoir lieu à l'octave inférieure ou supérieure, à la Dominante, et quelquefois à la sous-Dominante, ce qui n'empêche pas celle d'un ou de plusieurs modes mineurs. On peut encore tronquer les traits de l'étendue entière, en les bornant à celle d'octave ou de dixième, de manière à ce qu'ils puissent subir les transpositions sus-dites, dont les pages 42 et 43 de ces exercices offrent des exemples. Enfin l'on peut donner l'étendue entière du genre, aux traits renfermés dans celle d'octave ou de dixième; ce qui fait que le nombre de ces exercices, qui n'est ici que de 550, peut, au moyen des transpositions, être porté à près de 4000.

L'Elève studieux comprendra, par cette observation, qu'en agrandissant ainsi la sphère de ses travaux, il augmentera ses facultés et multipliera ses ressources.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

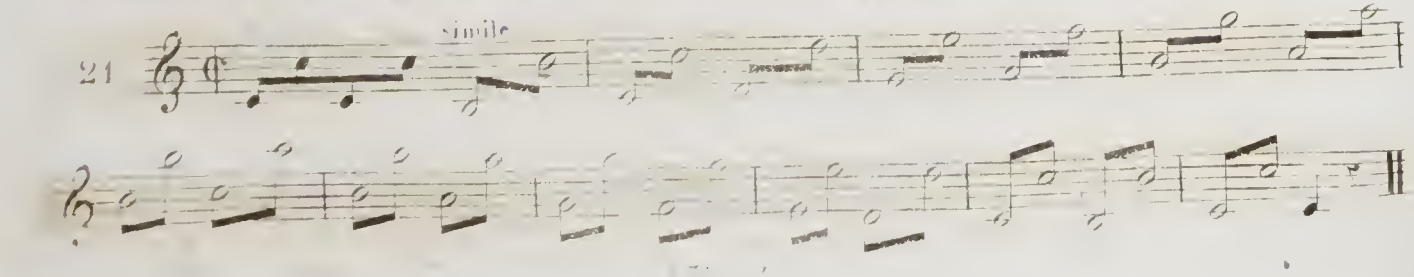
17.

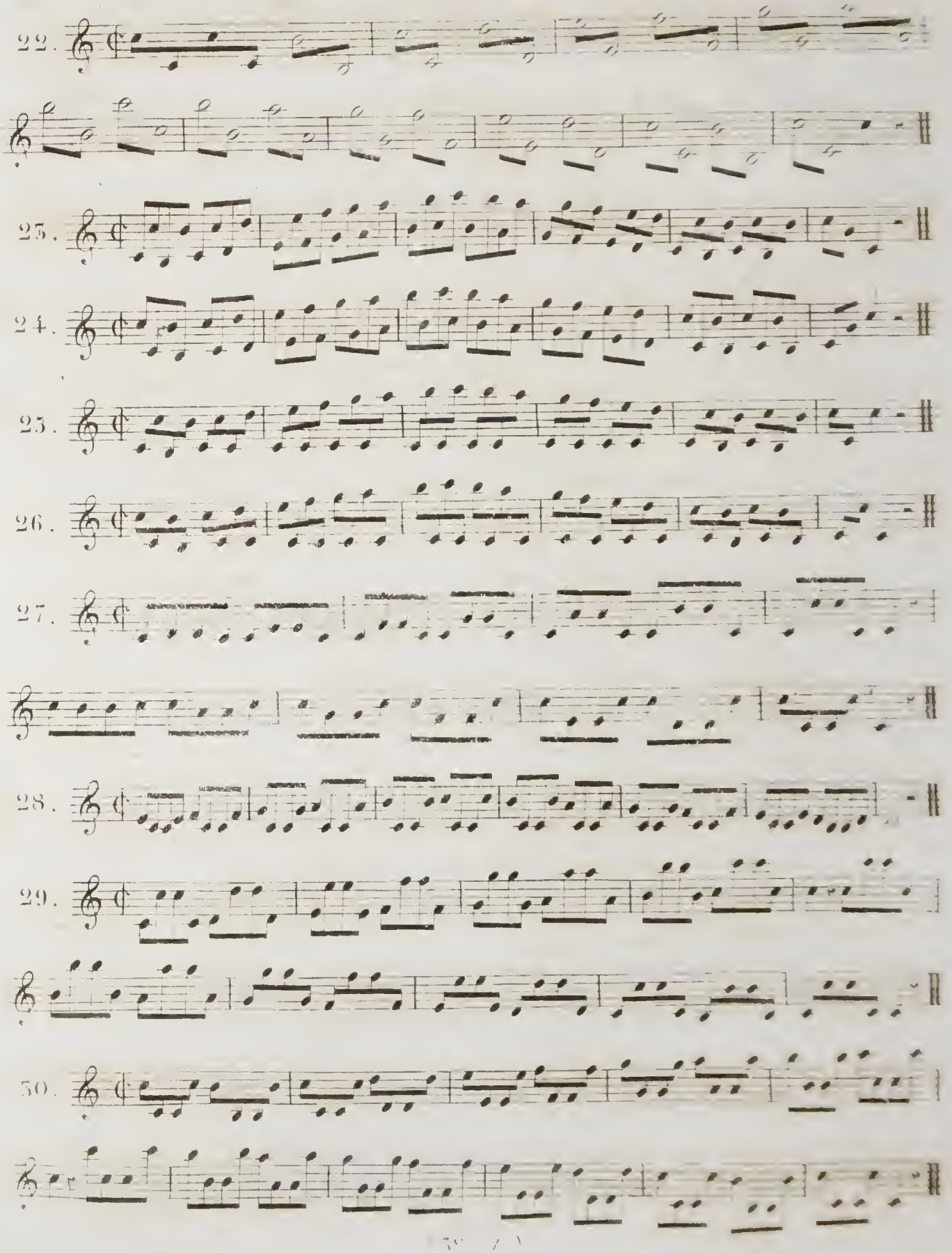
18.

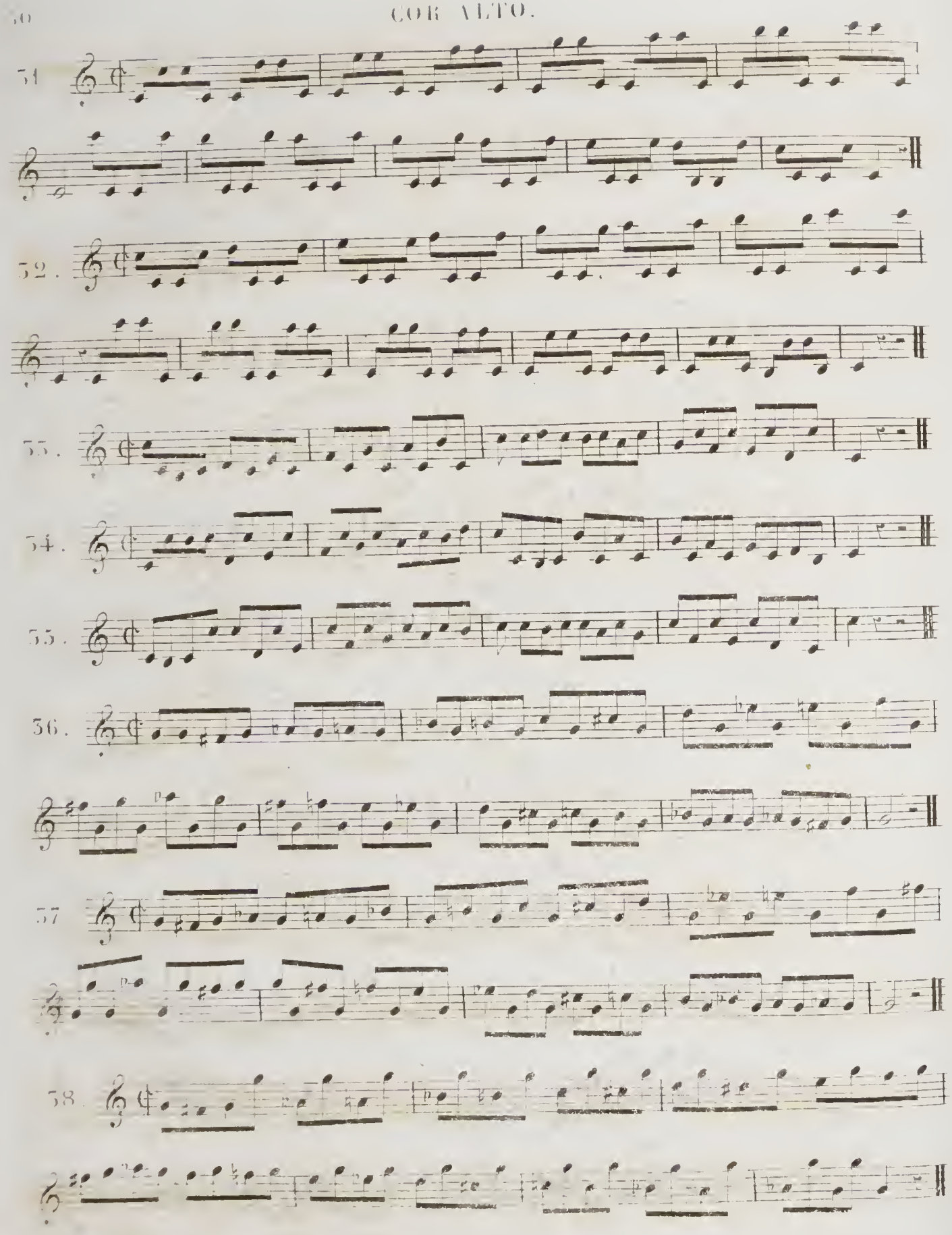
19.

20.

21




22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.


31.
32.
33.
34.
35.
36.
37
38.

39.

40.

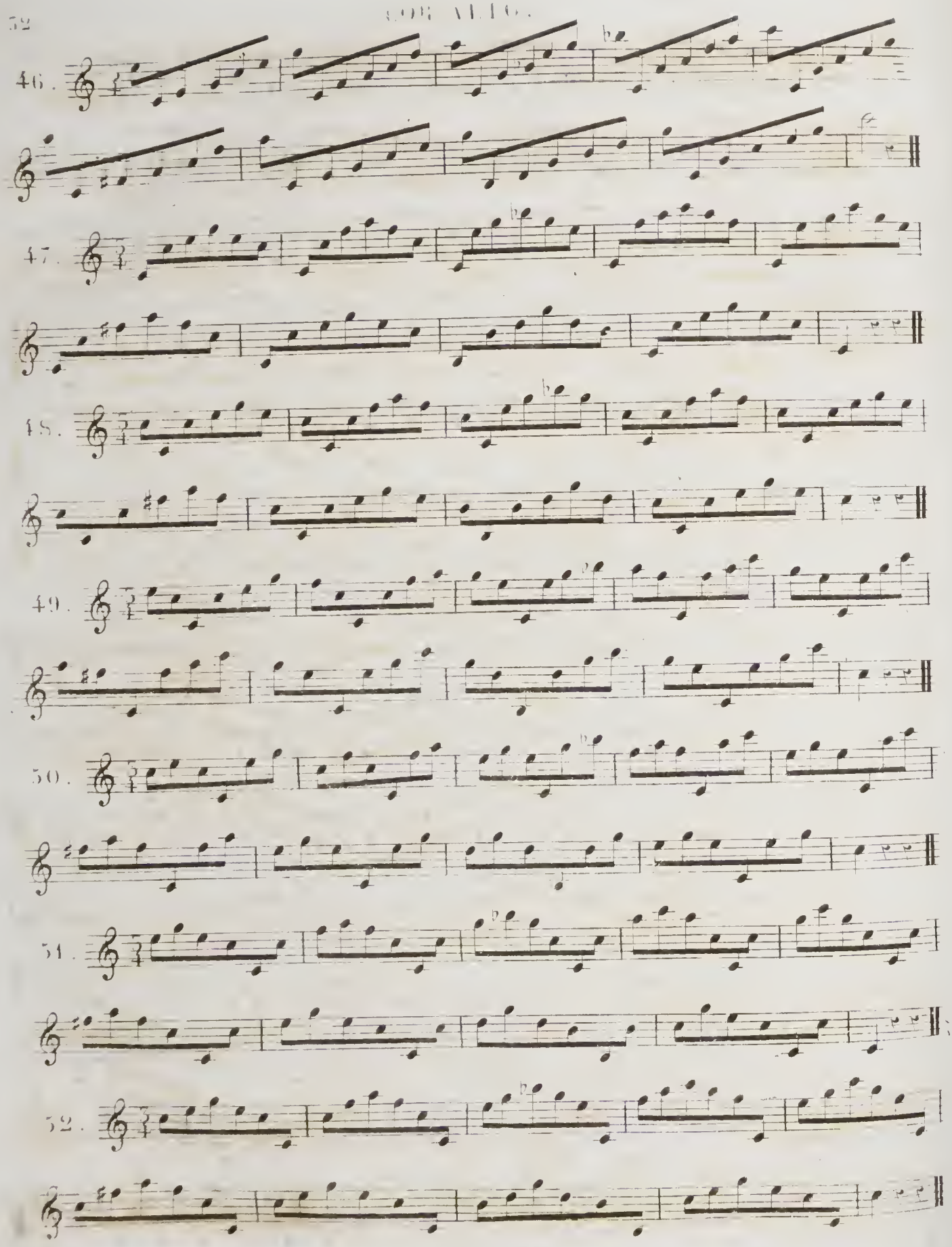
41.

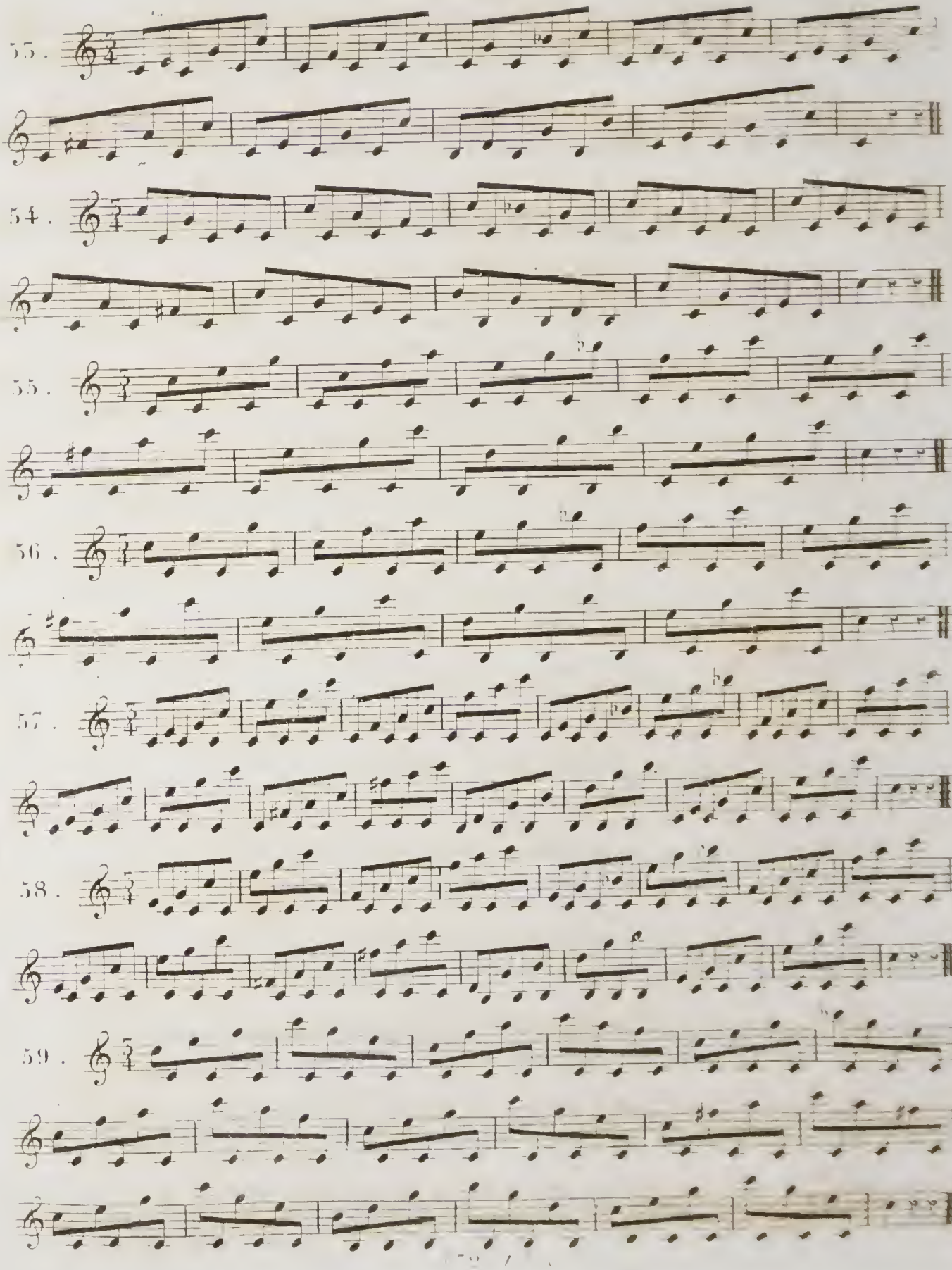
42.

43.

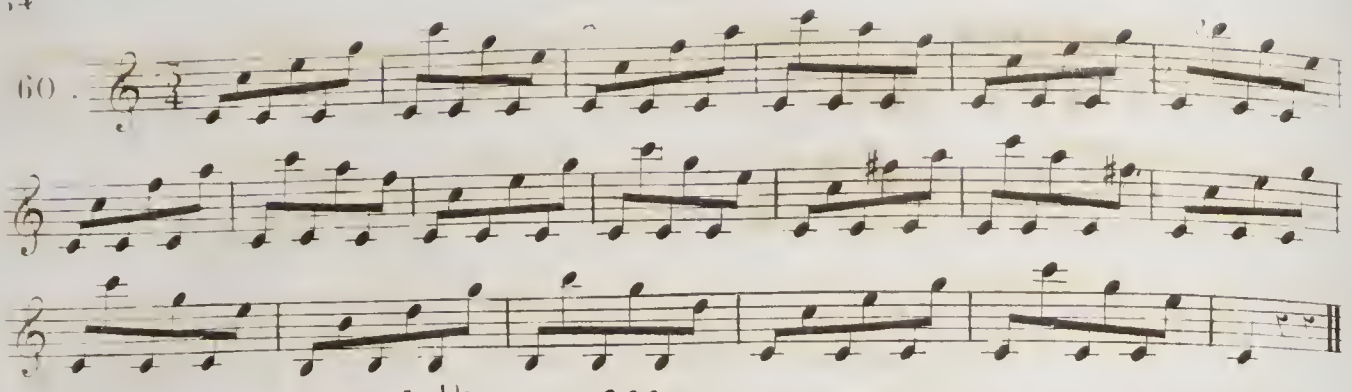
44.

45.


46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.

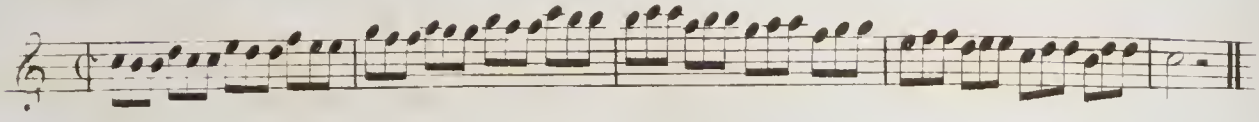

53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.

60.

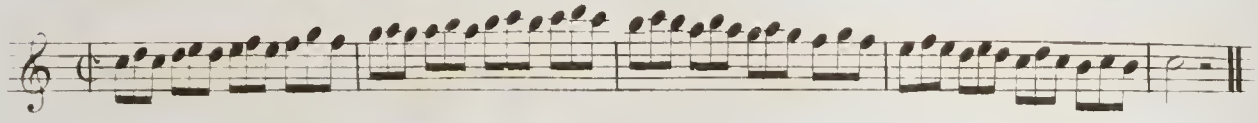


61. Idem.

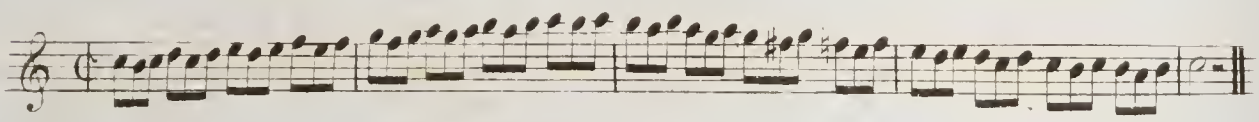
62.



63.



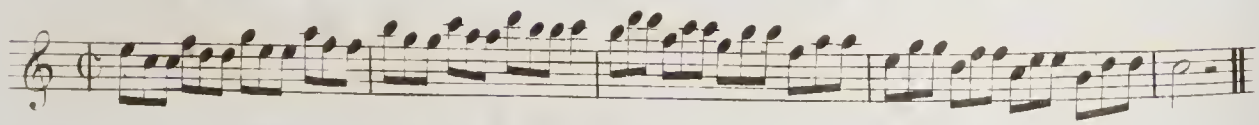
64.



65.

66.

67.



68.

69.

70.

71.

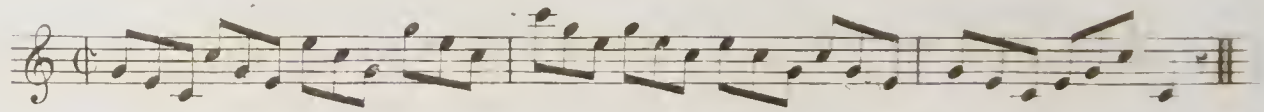
72.

73.

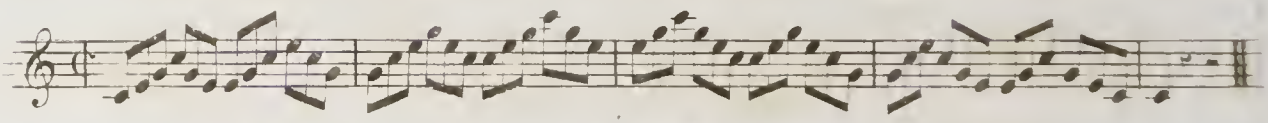
74.

75.

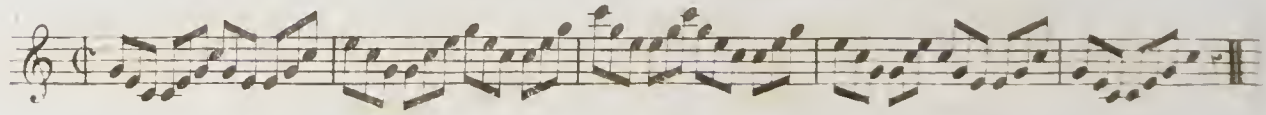
76.



77.



78.



79.

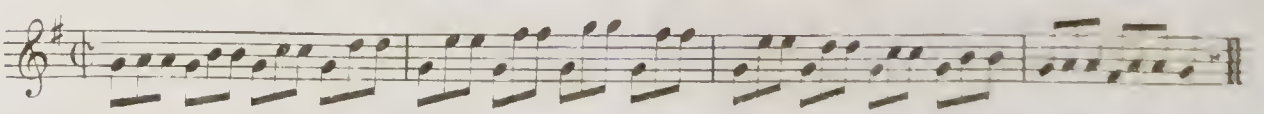
80.

81.

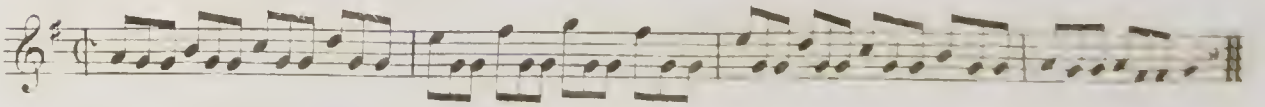
82.

83.

84.



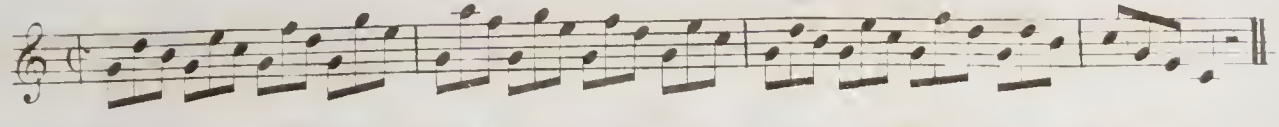
85.



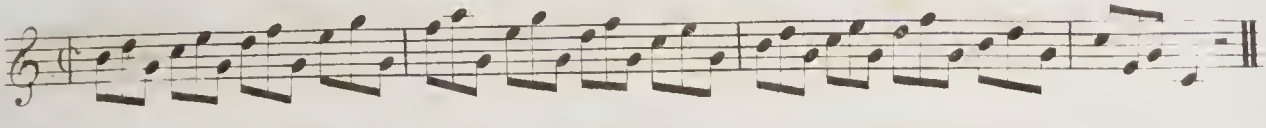
86.

87.

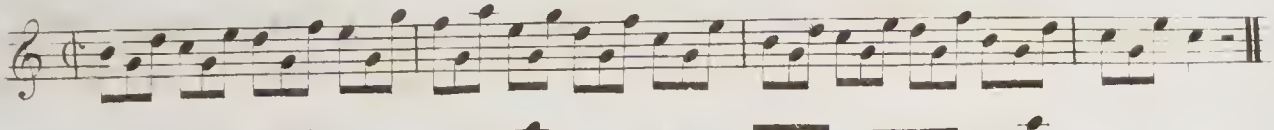
88.



89.



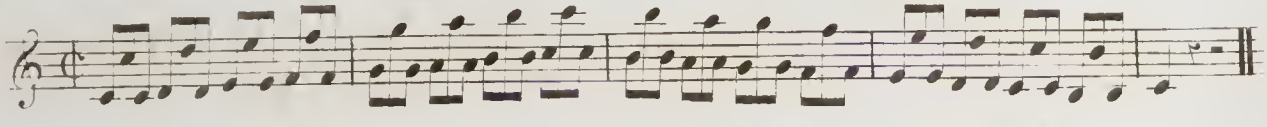
90.



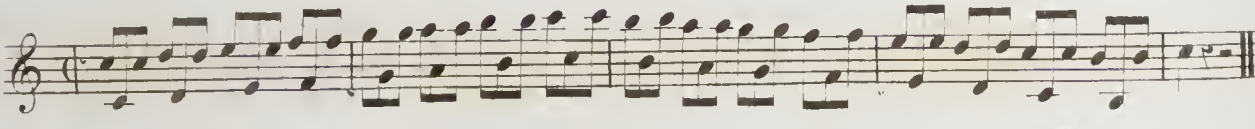
91.

92.

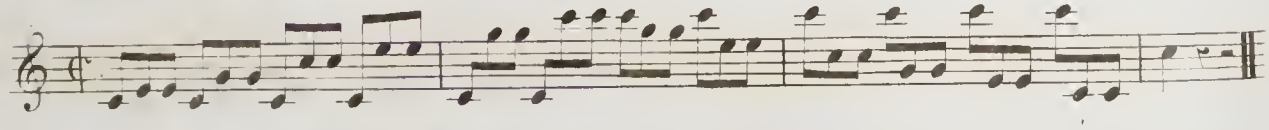
93.



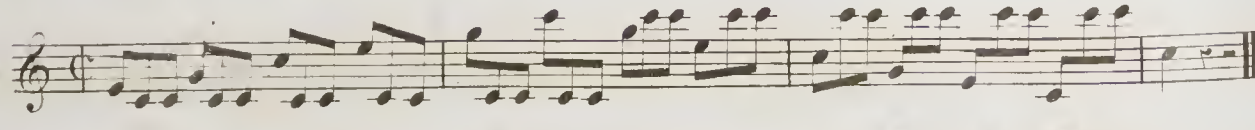
94.



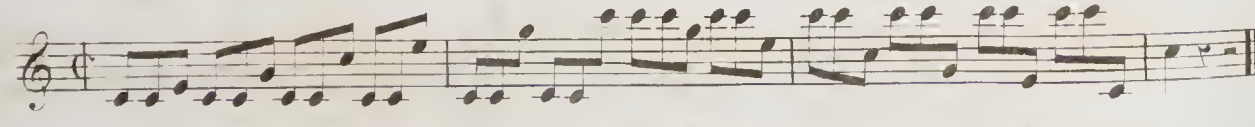
95.



96.

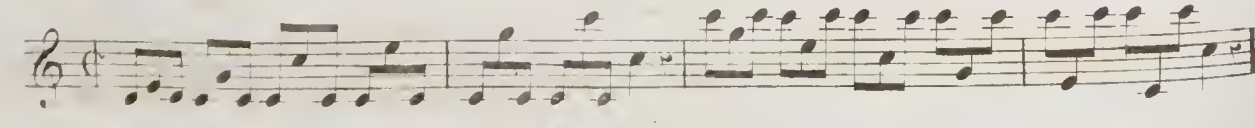


97.

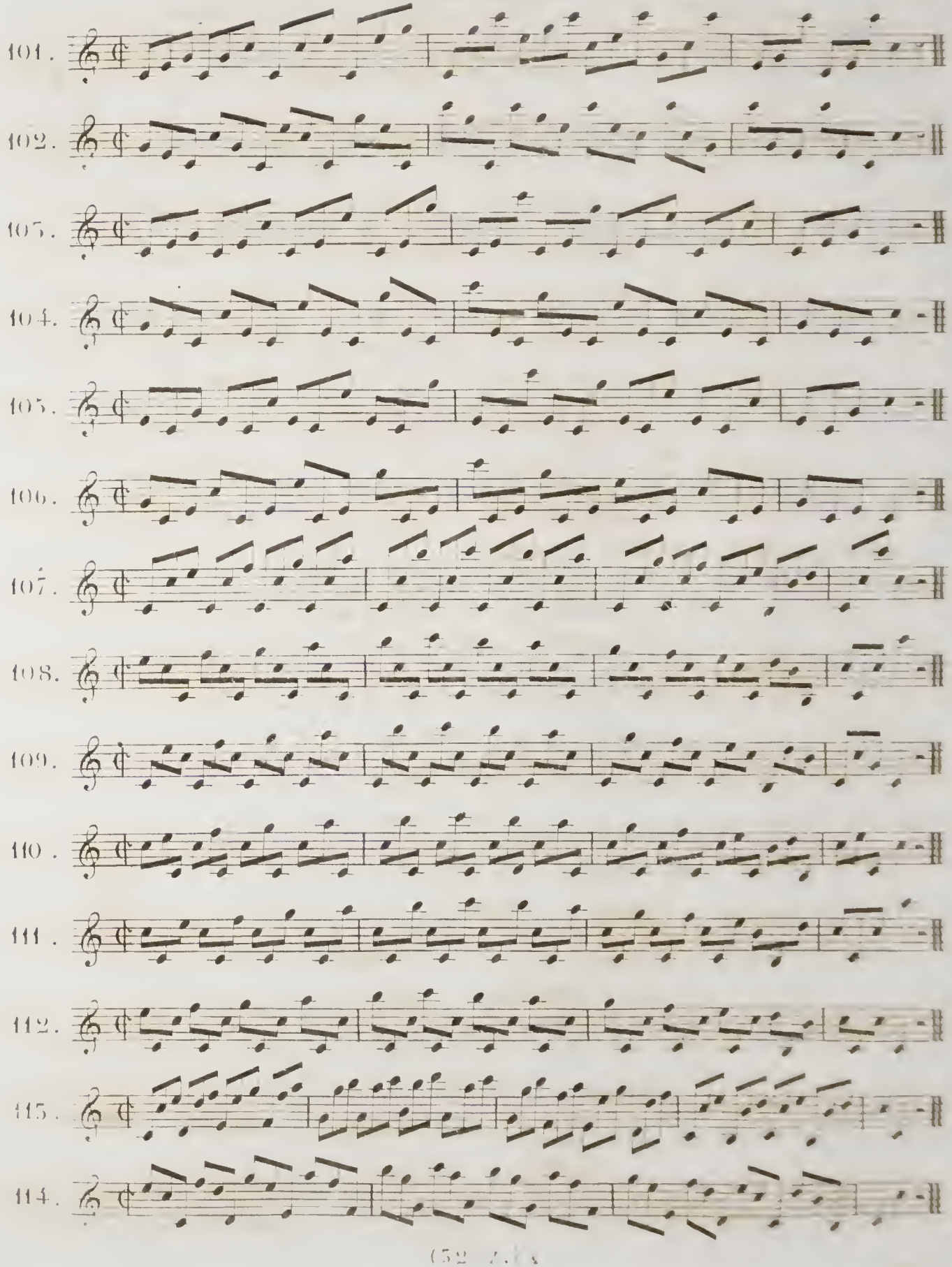


98.

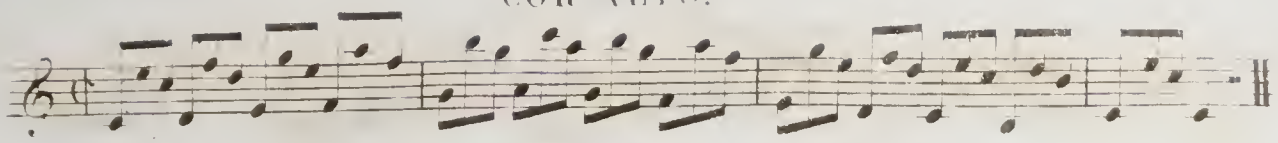
99.



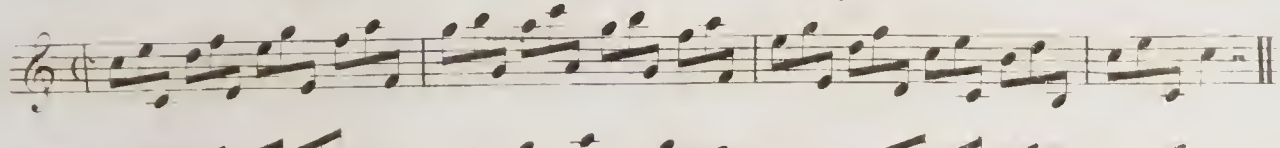
100.


101.
102.
103.
104.
105.
106.
107.
108.
109.
110.
111.
112.
113.
114.

115.



116.



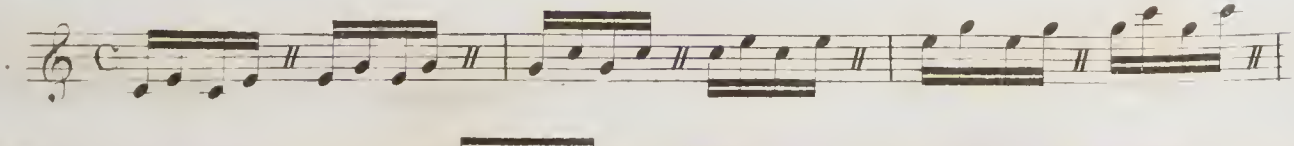
117.

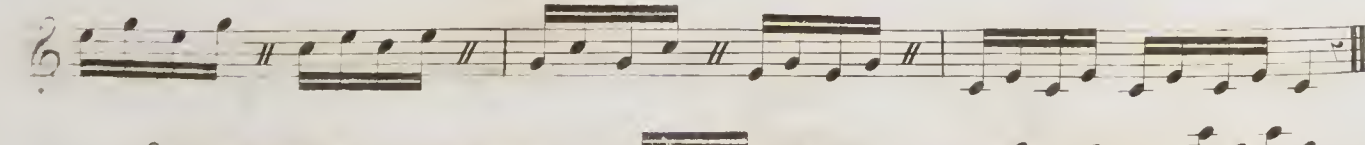
118.

119.

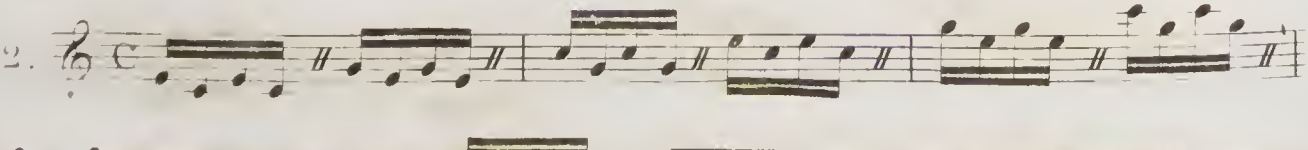
120.

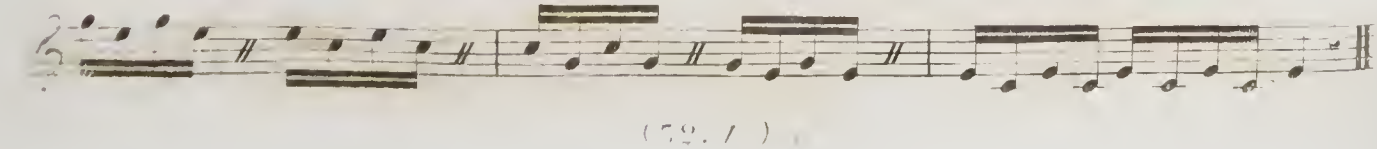
121.

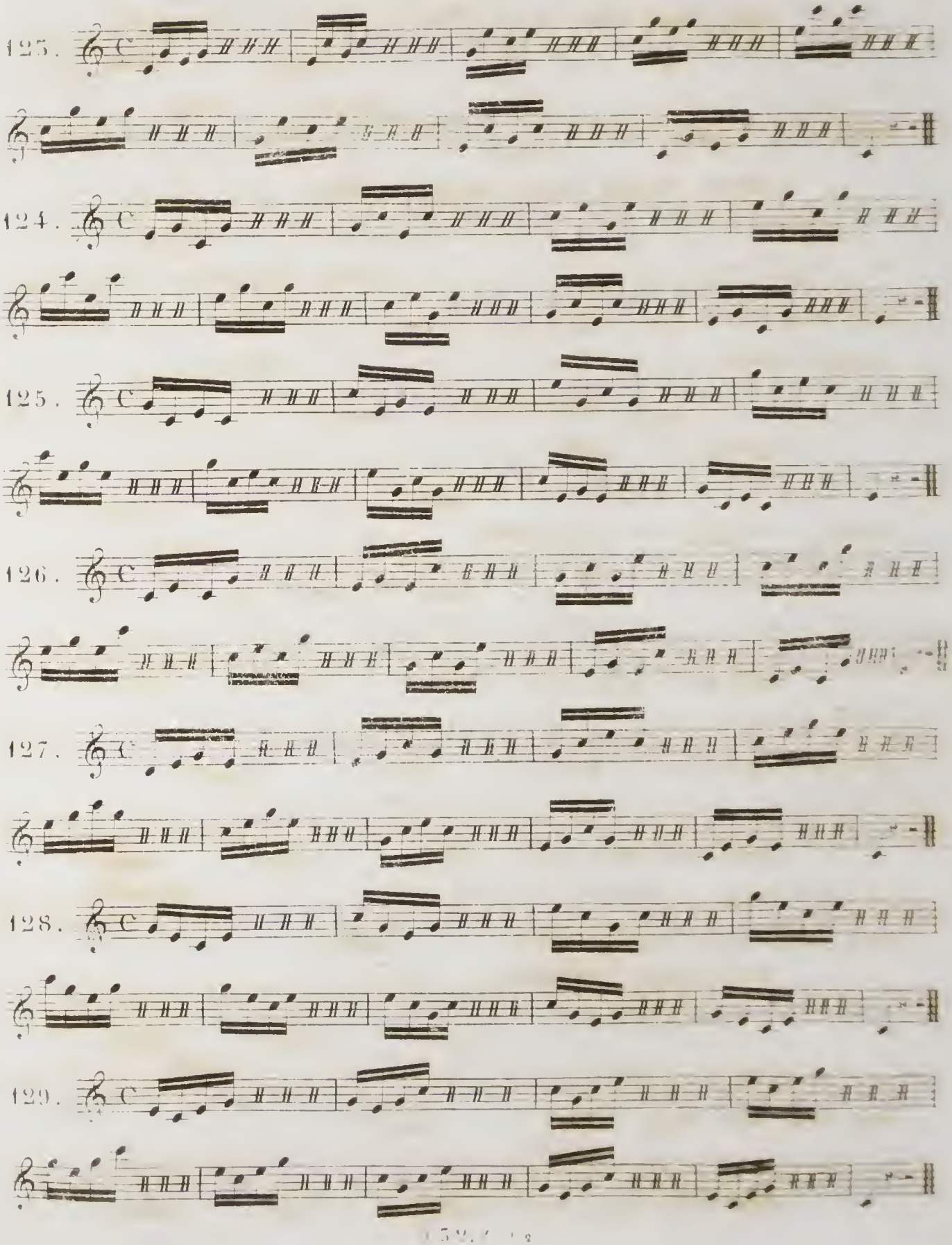


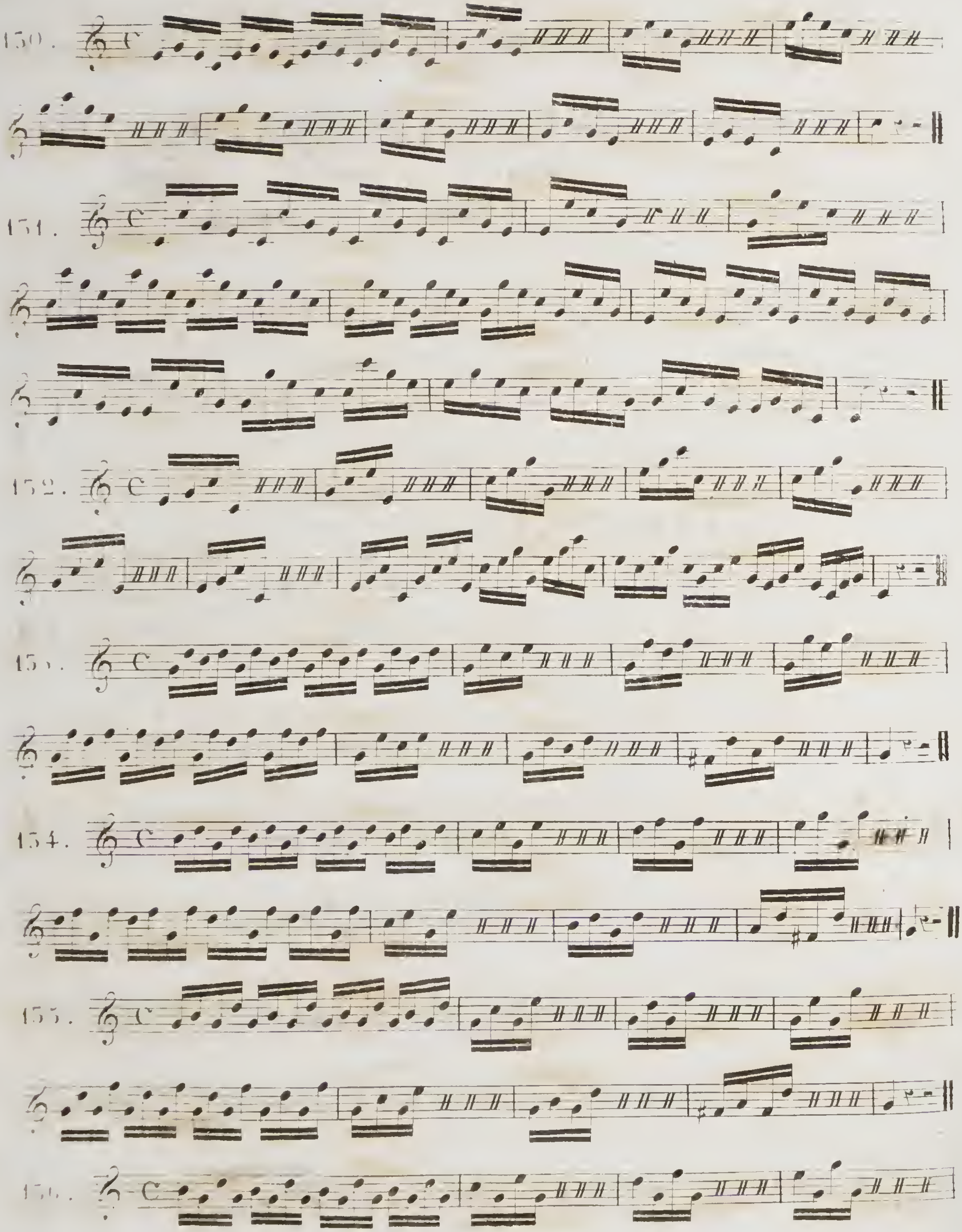


122.






123.
124.
125.
126.
127.
128.
129.


150.
151.
152.
154.
155.

137.
138.
139.
140.
141.
142.

Observation.

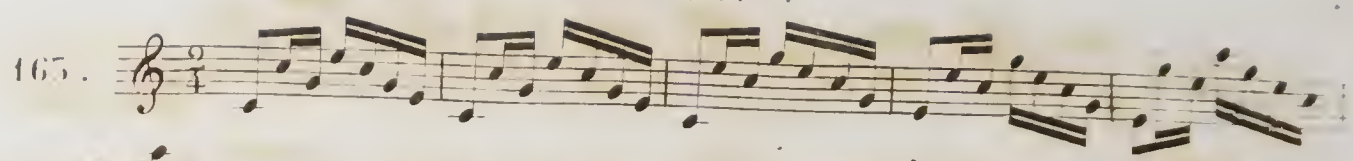
Pour donner une idée des transpositions qu'on peut faire subir aux traits qui n'ont qu'une octave d'étendue, nous présentons ici l'un des exercices precedens, transposé dans six gammes différentes.

On remarquera que la note principale de chacune de ces gammes, c'est à dire la Tonique, est un son naturel dans toutes les transpositions

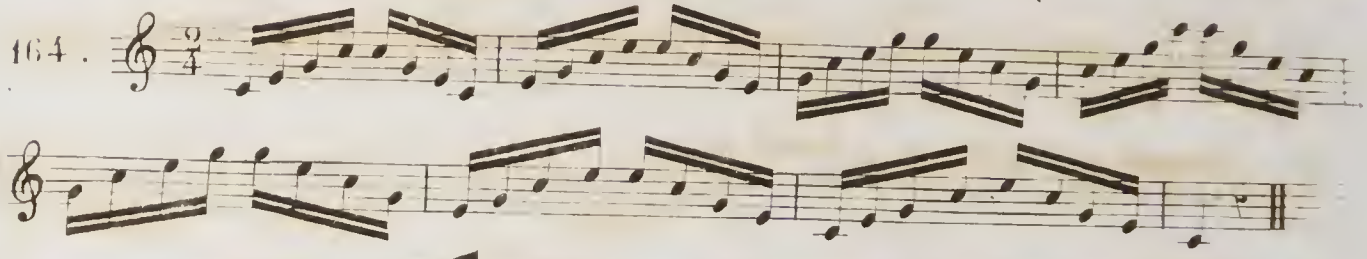
149.
150.
151.
152.
153.
154.
155.
156.

157.
Bis
158.
159.
160.
161.
162.

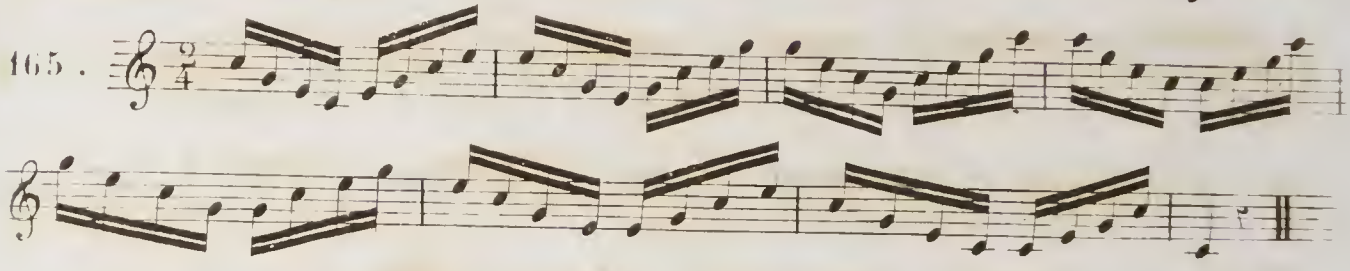
163.



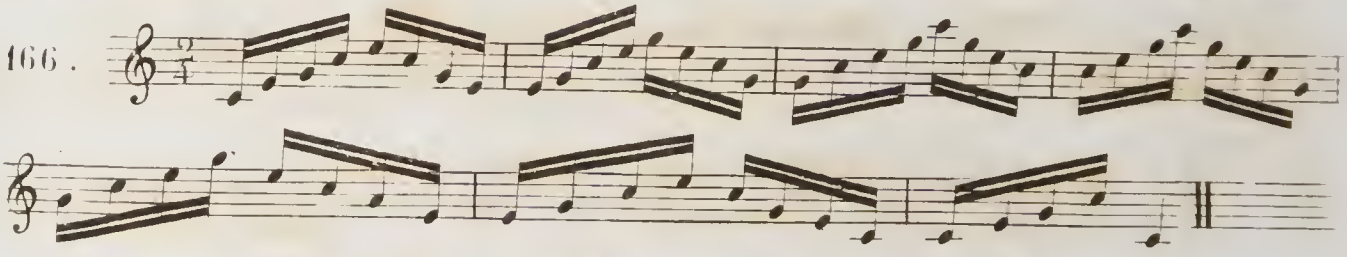
164.



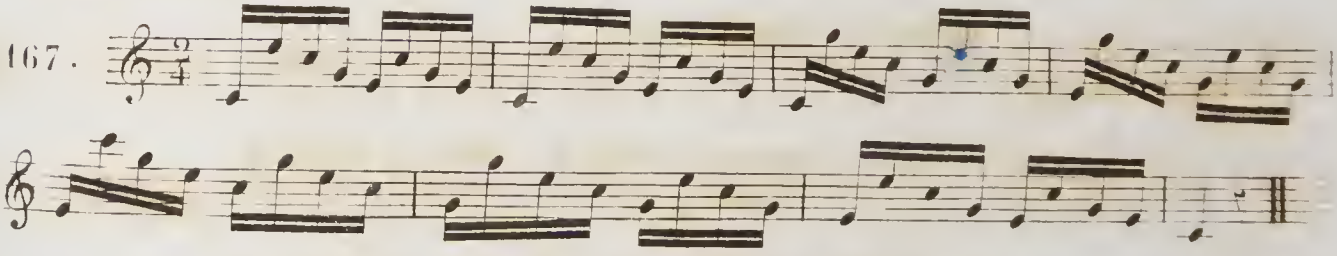
165.



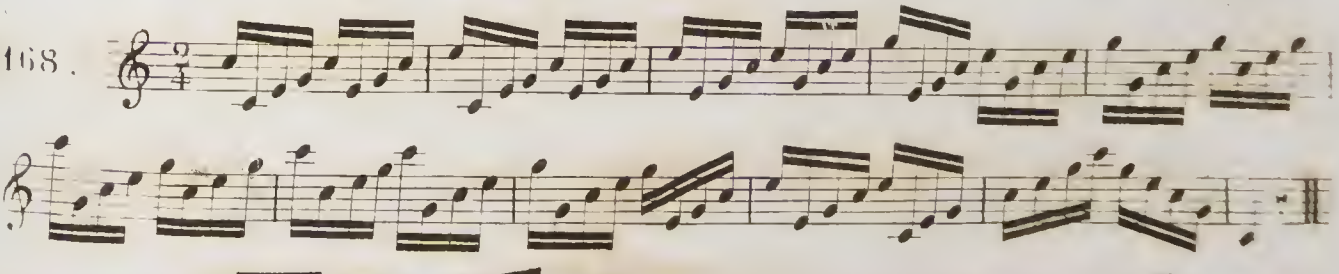
166.



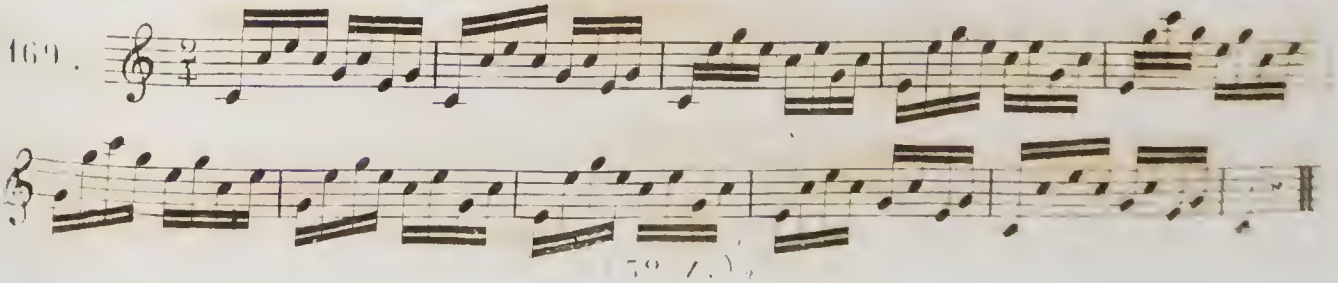
167.



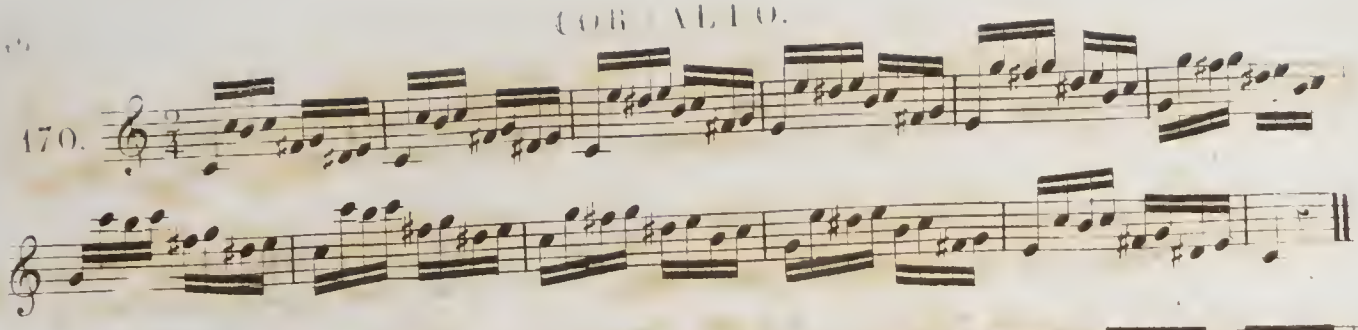
168.



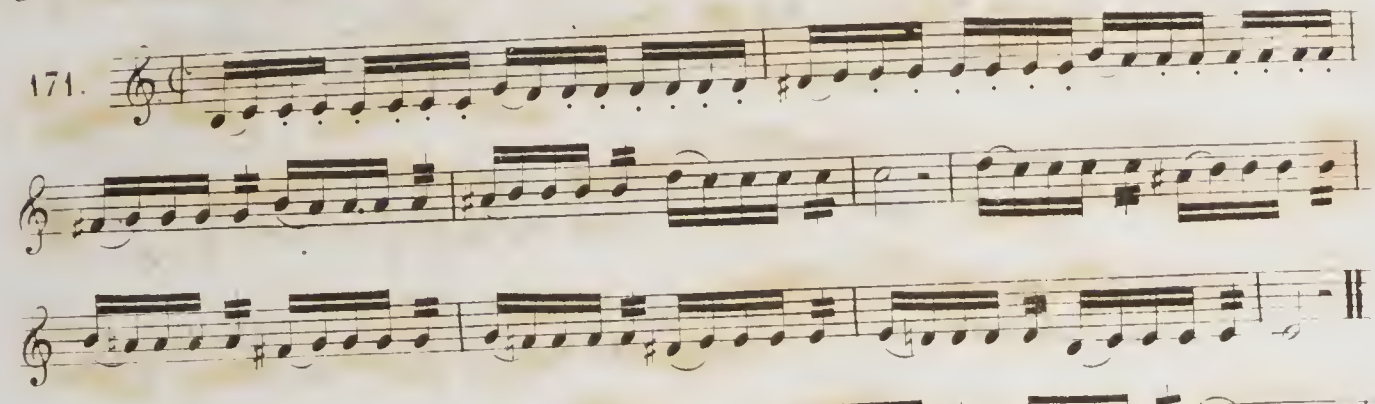
169.



170.

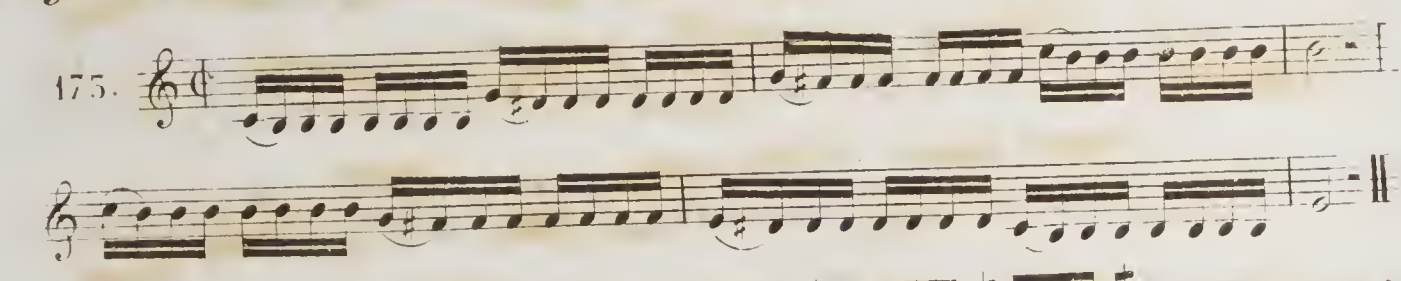


171.

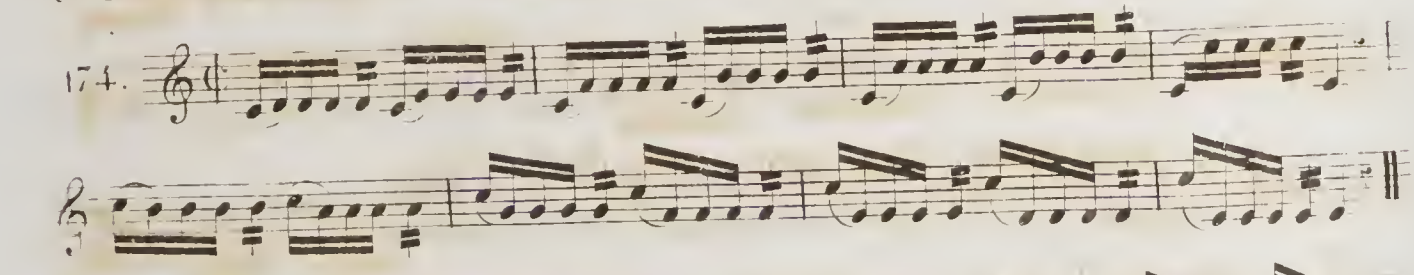


172.

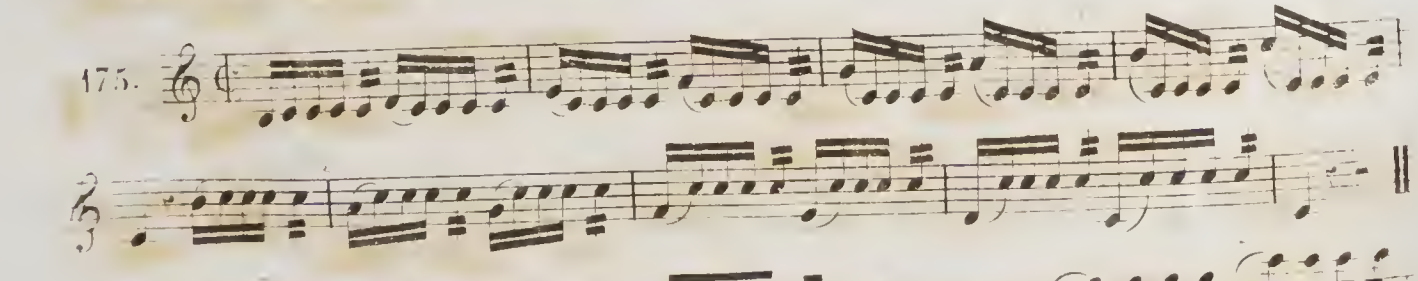
173.



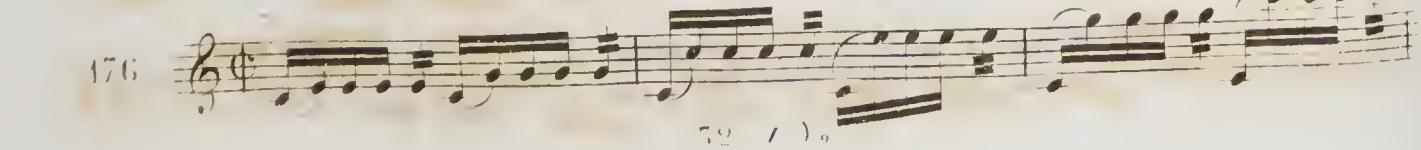
174.



175.



176



177.
178.
179.
180.
181.

182.

183.

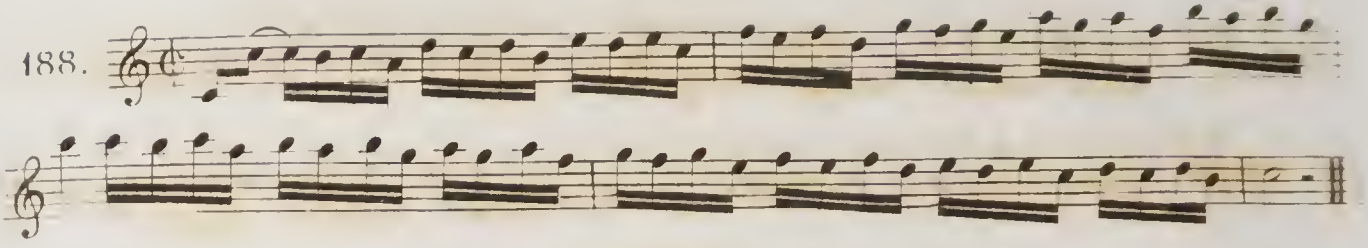
184.

185.

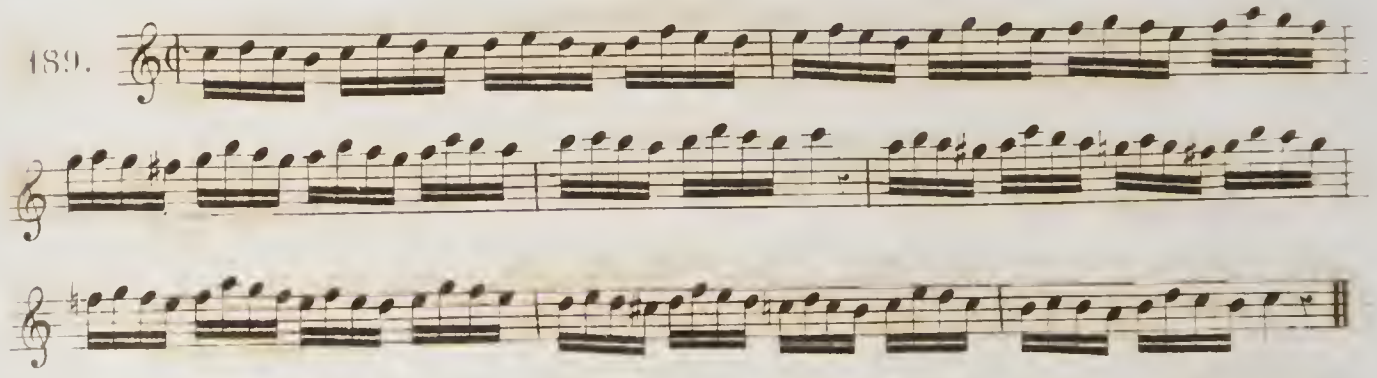
186.

187.

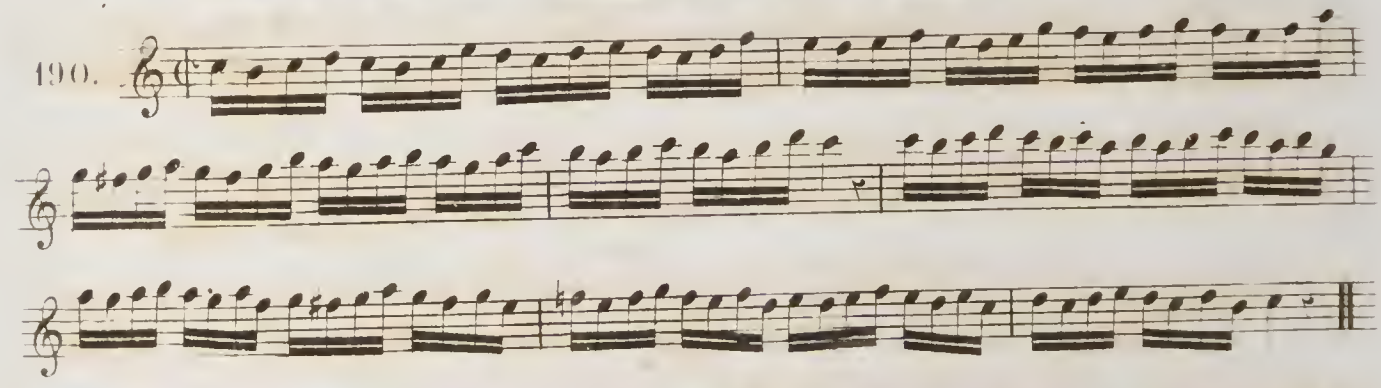
188.



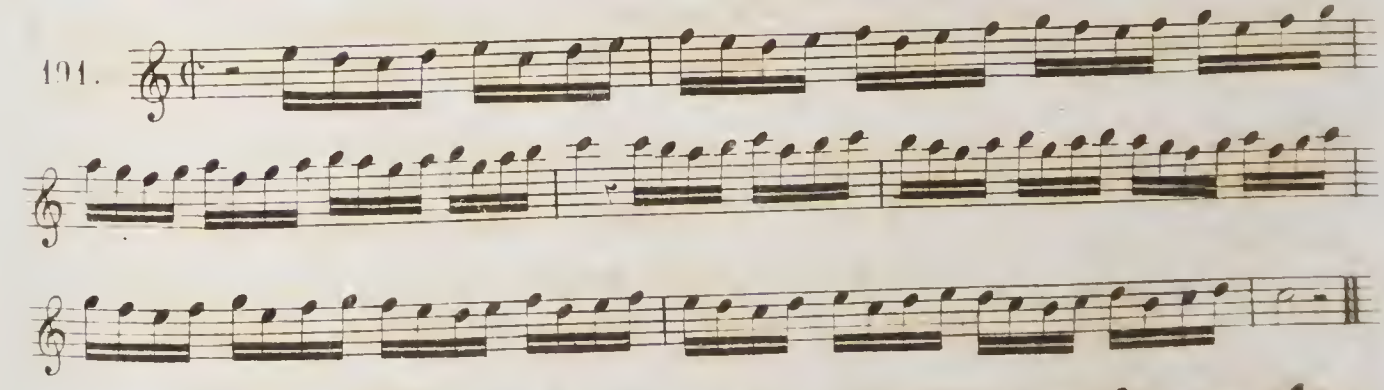
189.



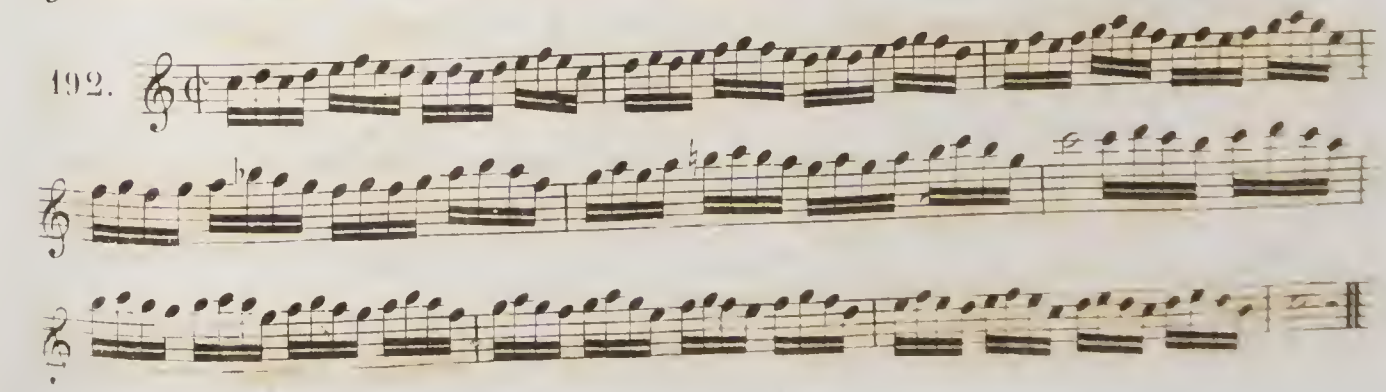
190.



191.

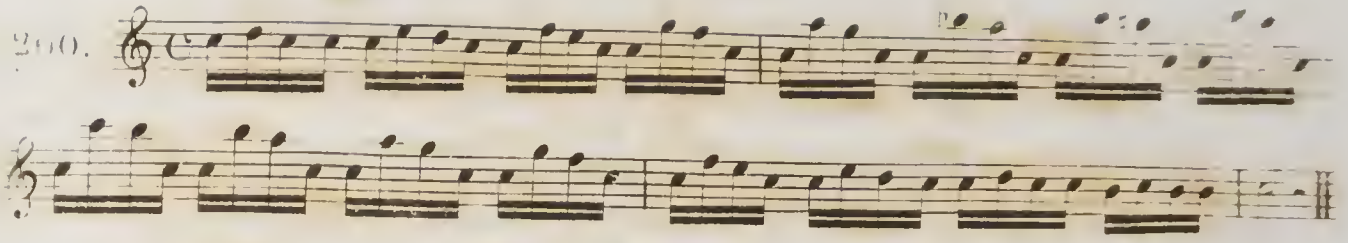


192.

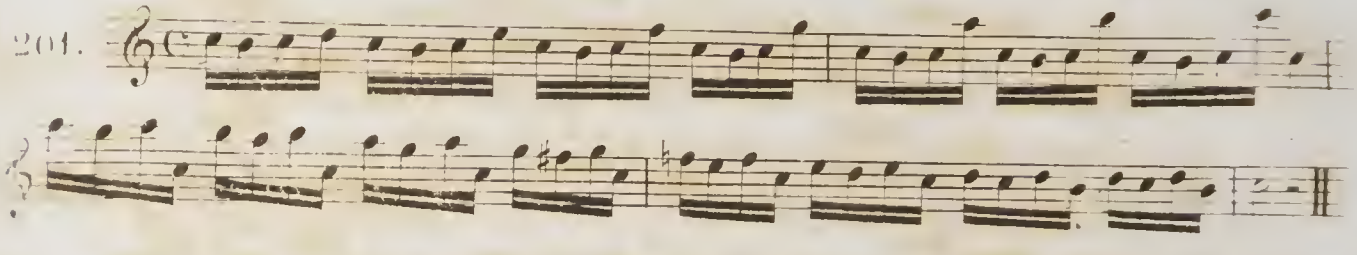


193.
194.
195.
196.
196 (Bis)
197.
198.
199.

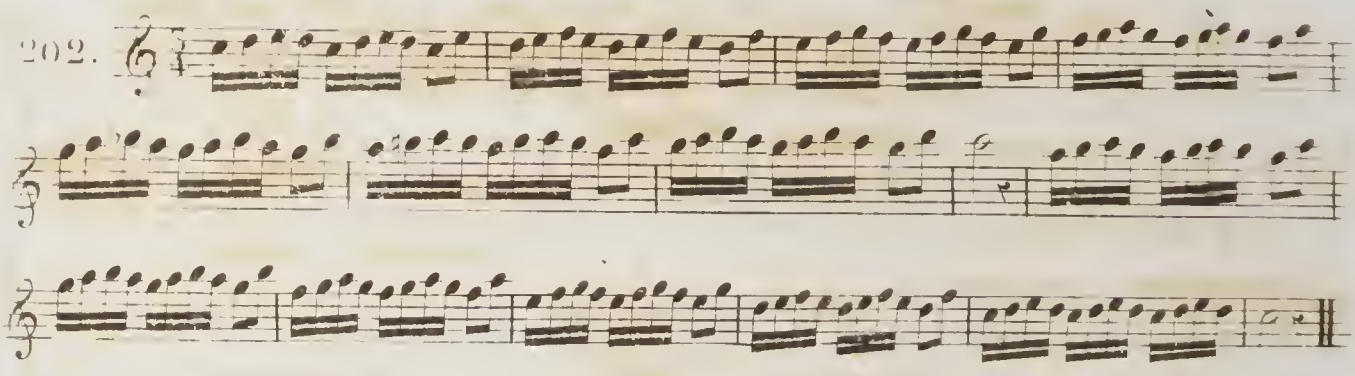
200.



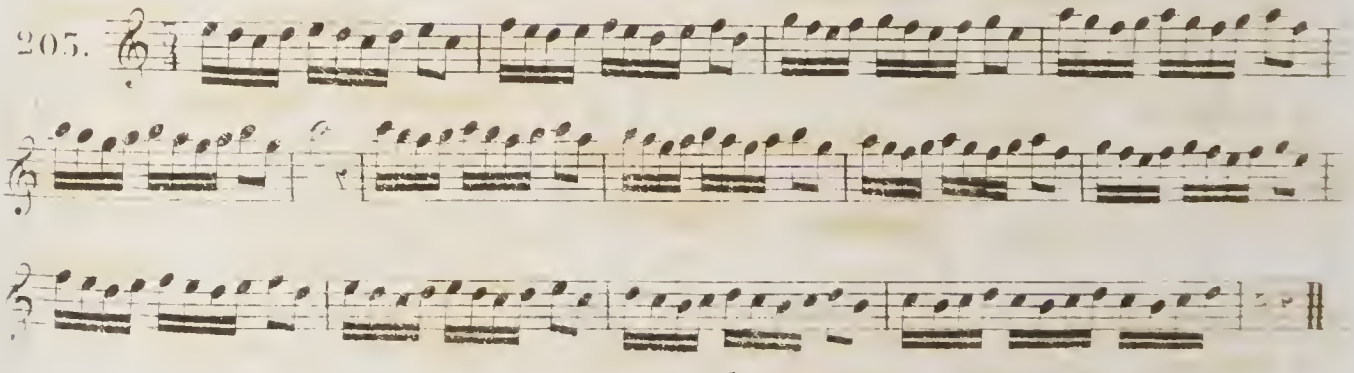
201.



202.



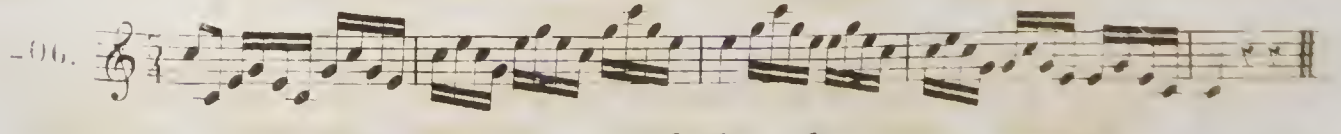
203.



204.

205.

206.



207.

208.

209.

210.

211.

212.

213.

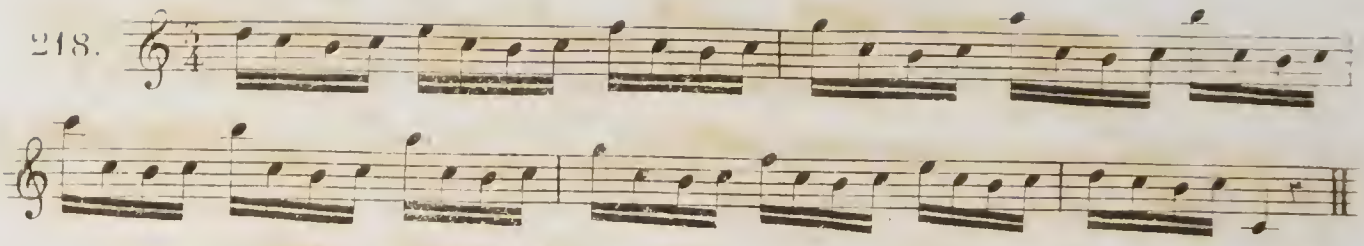
214.

215.

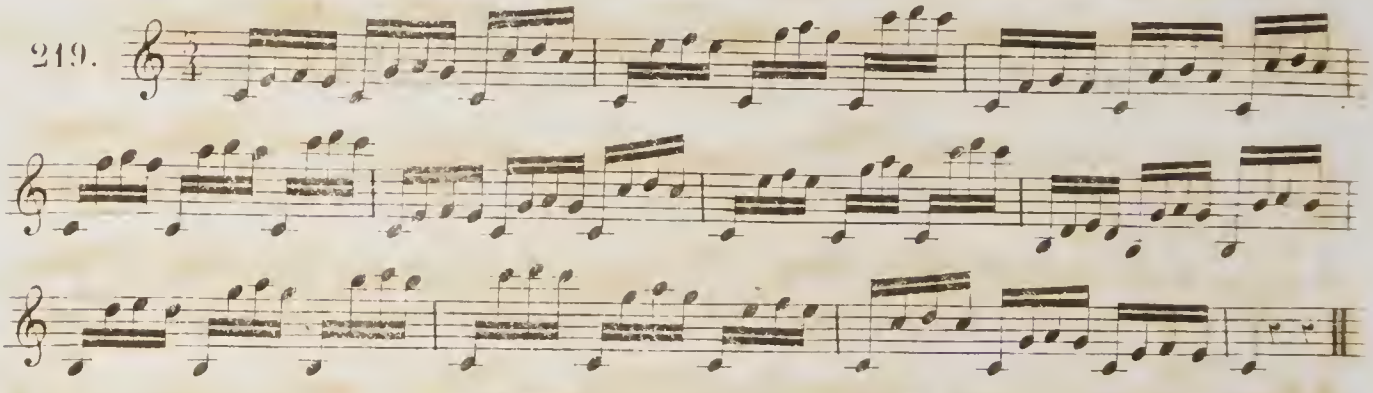
216.

217.

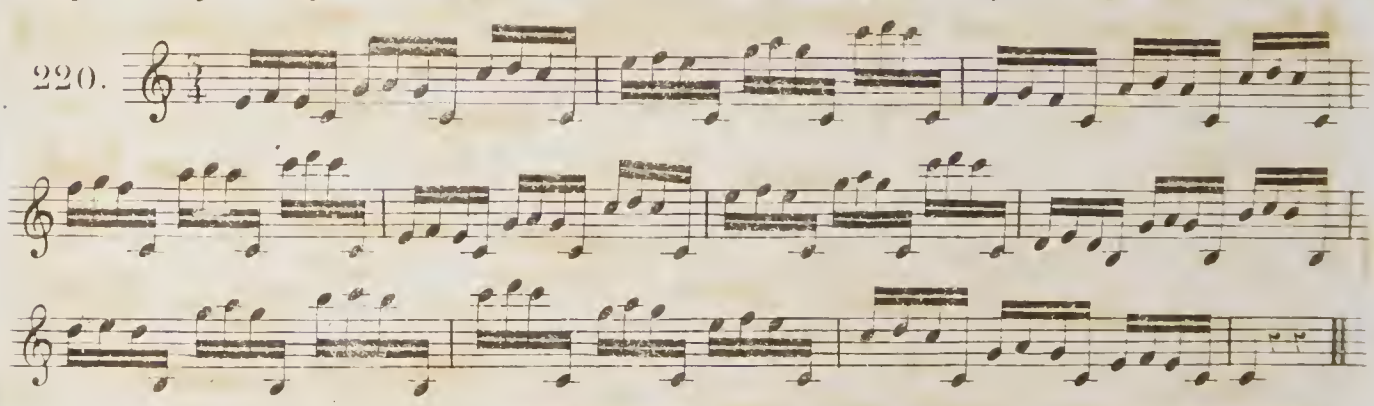
218.



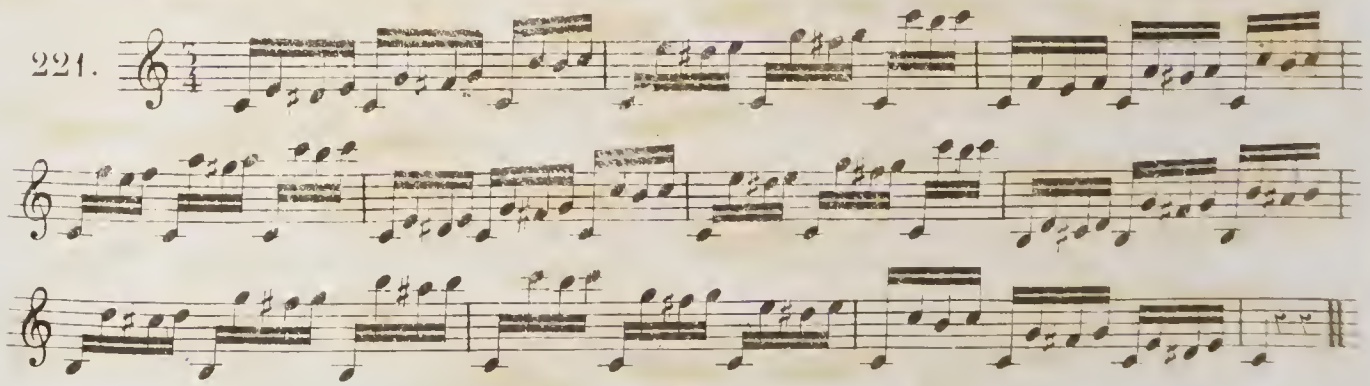
219.



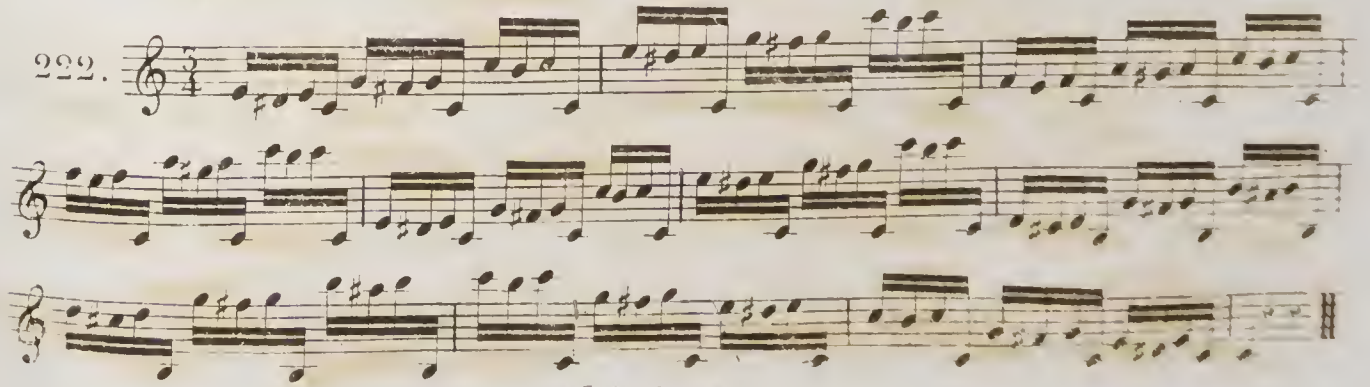
220.



221.



222.



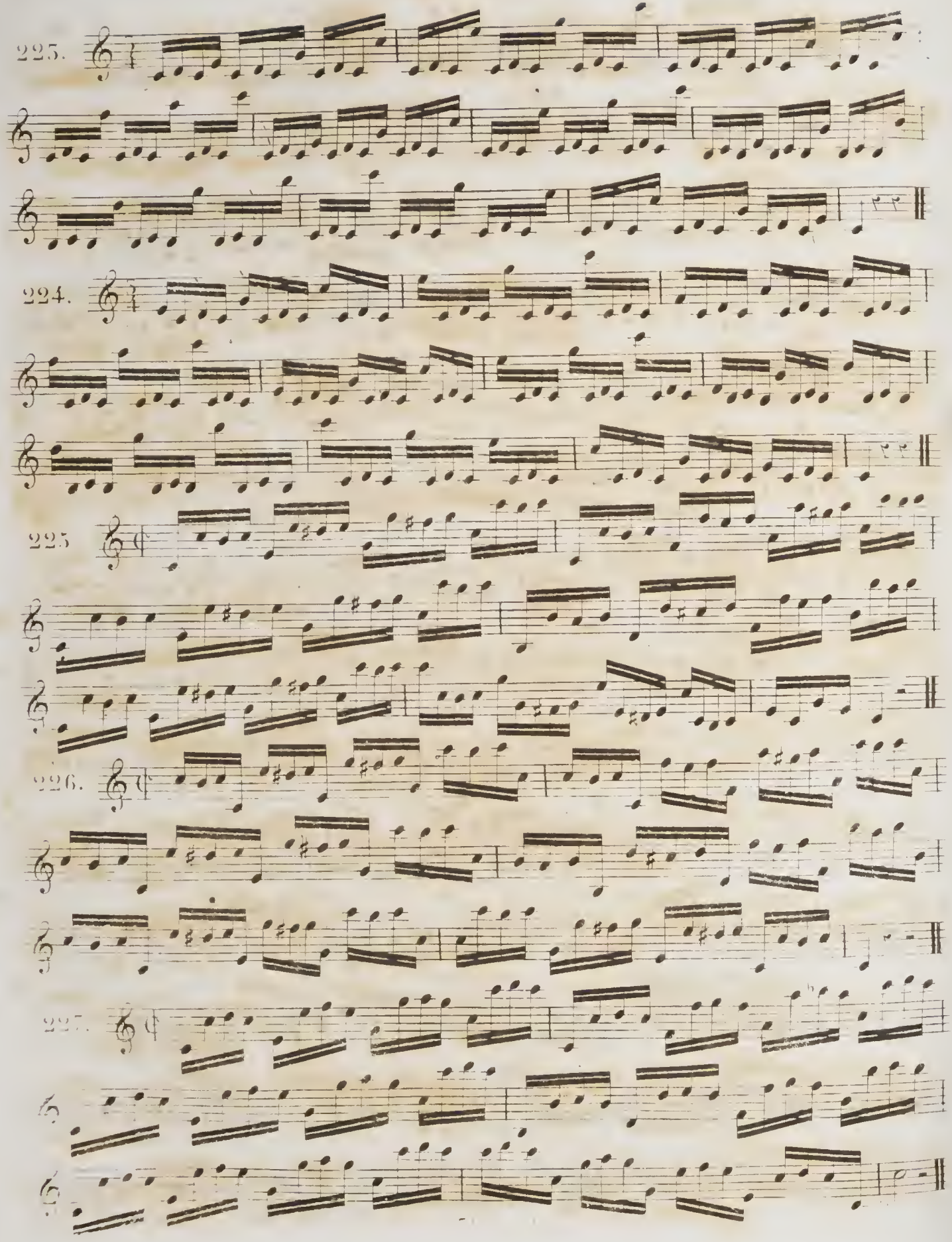
225.

224.

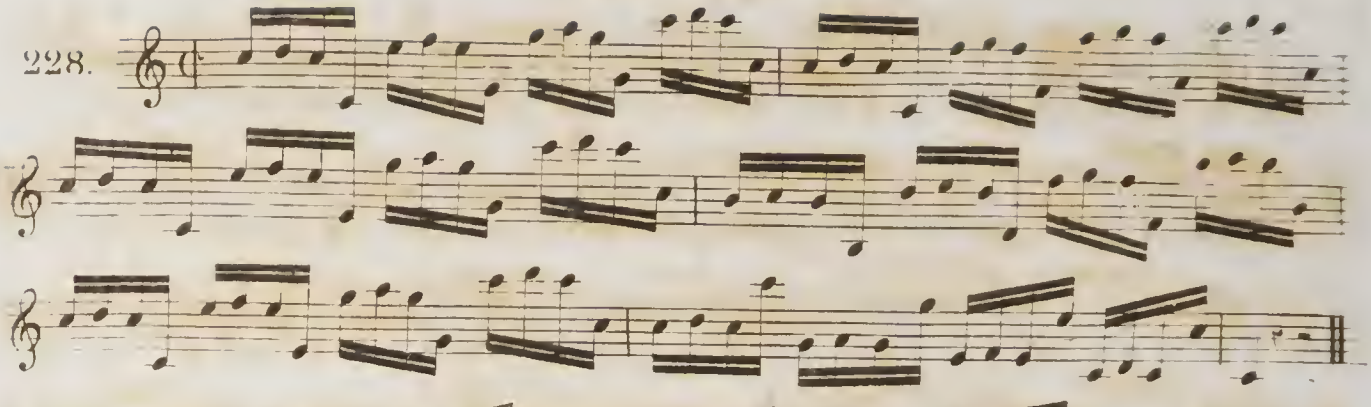
225

226.

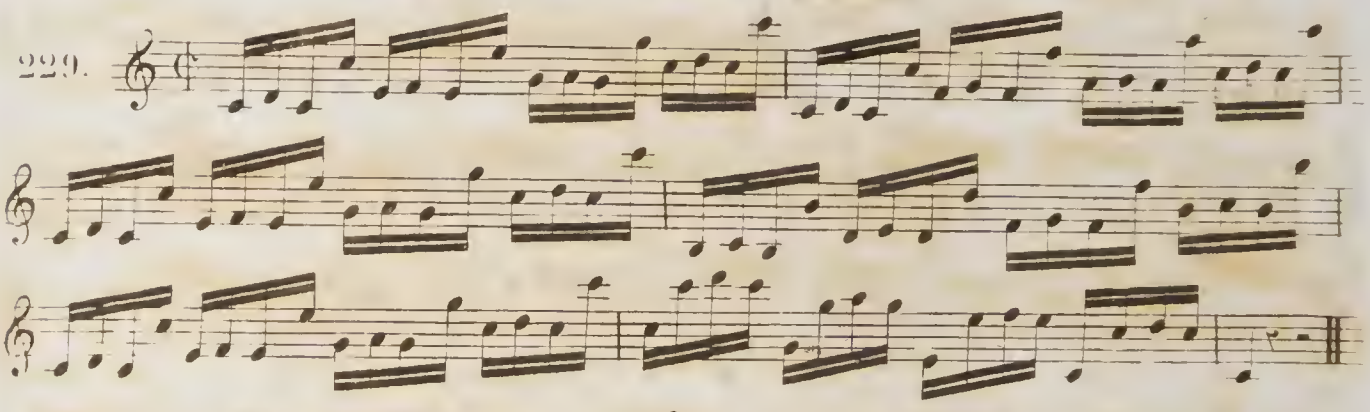
227.



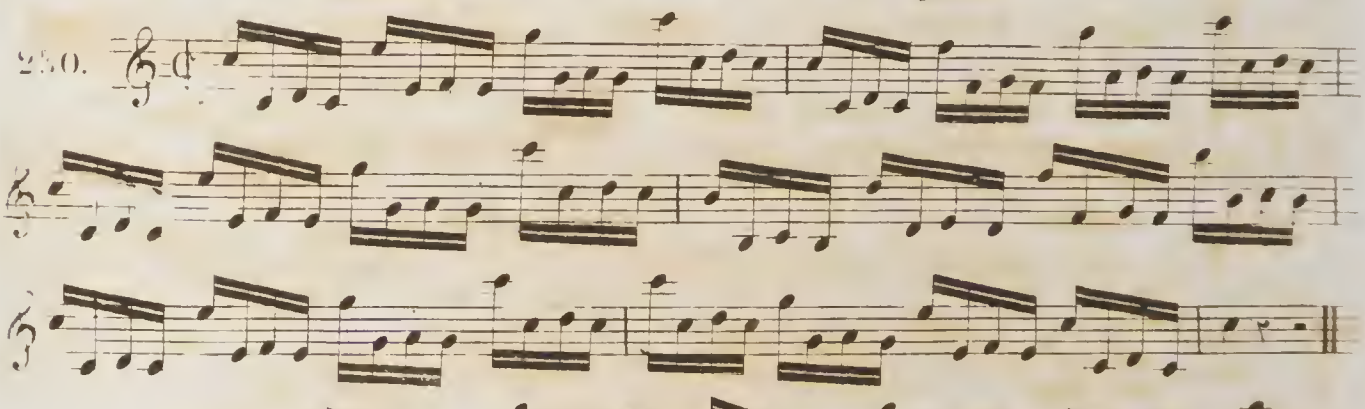
228.



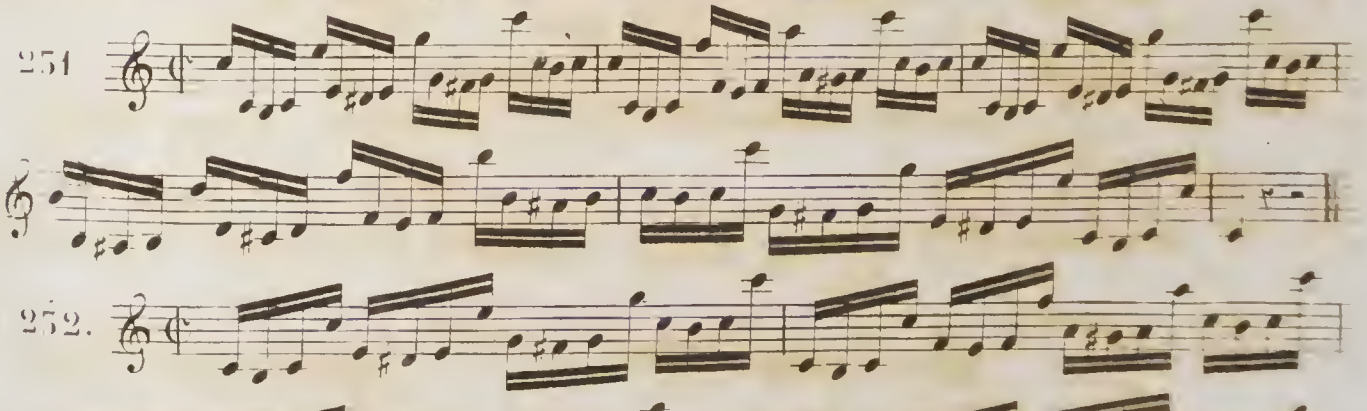
229.



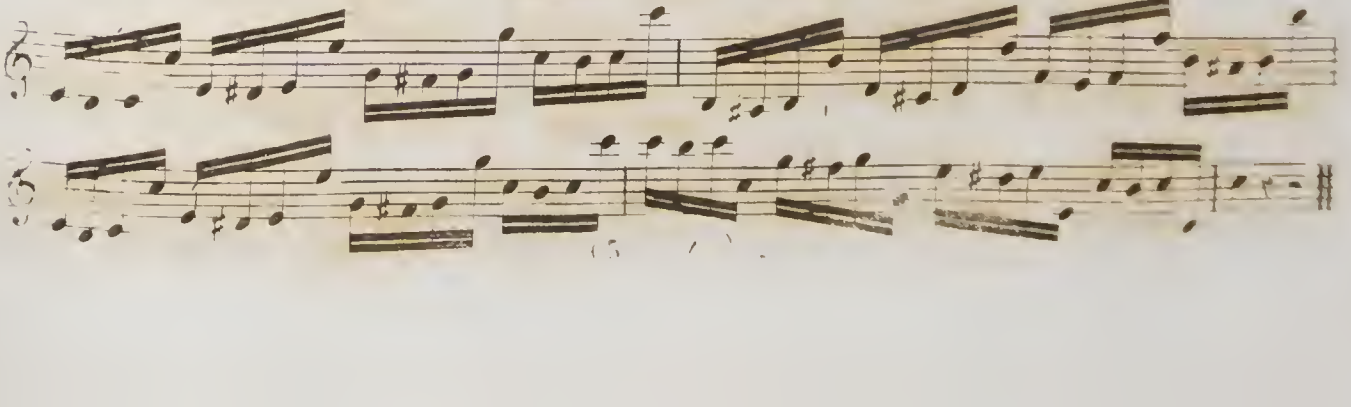
230.

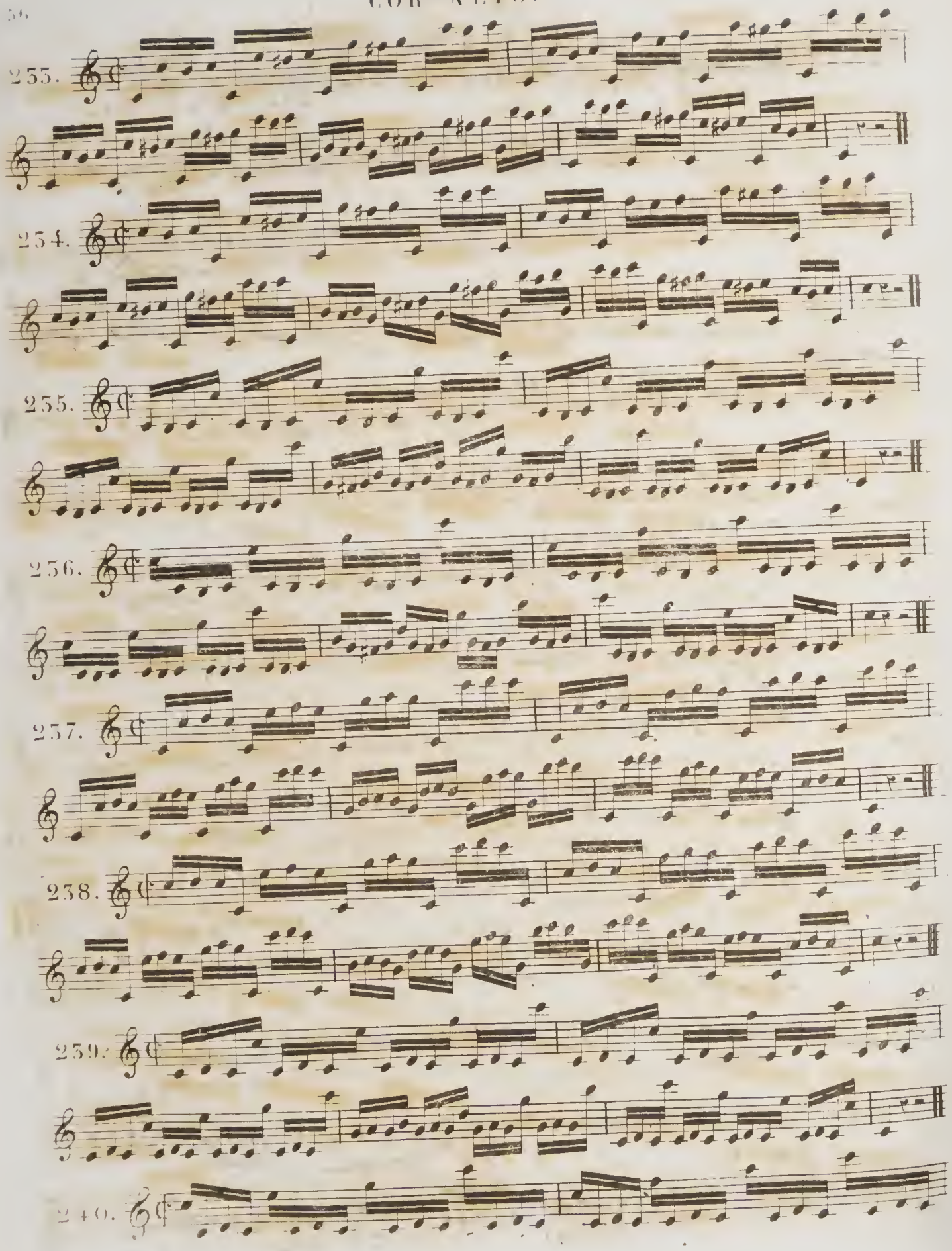


231



232.

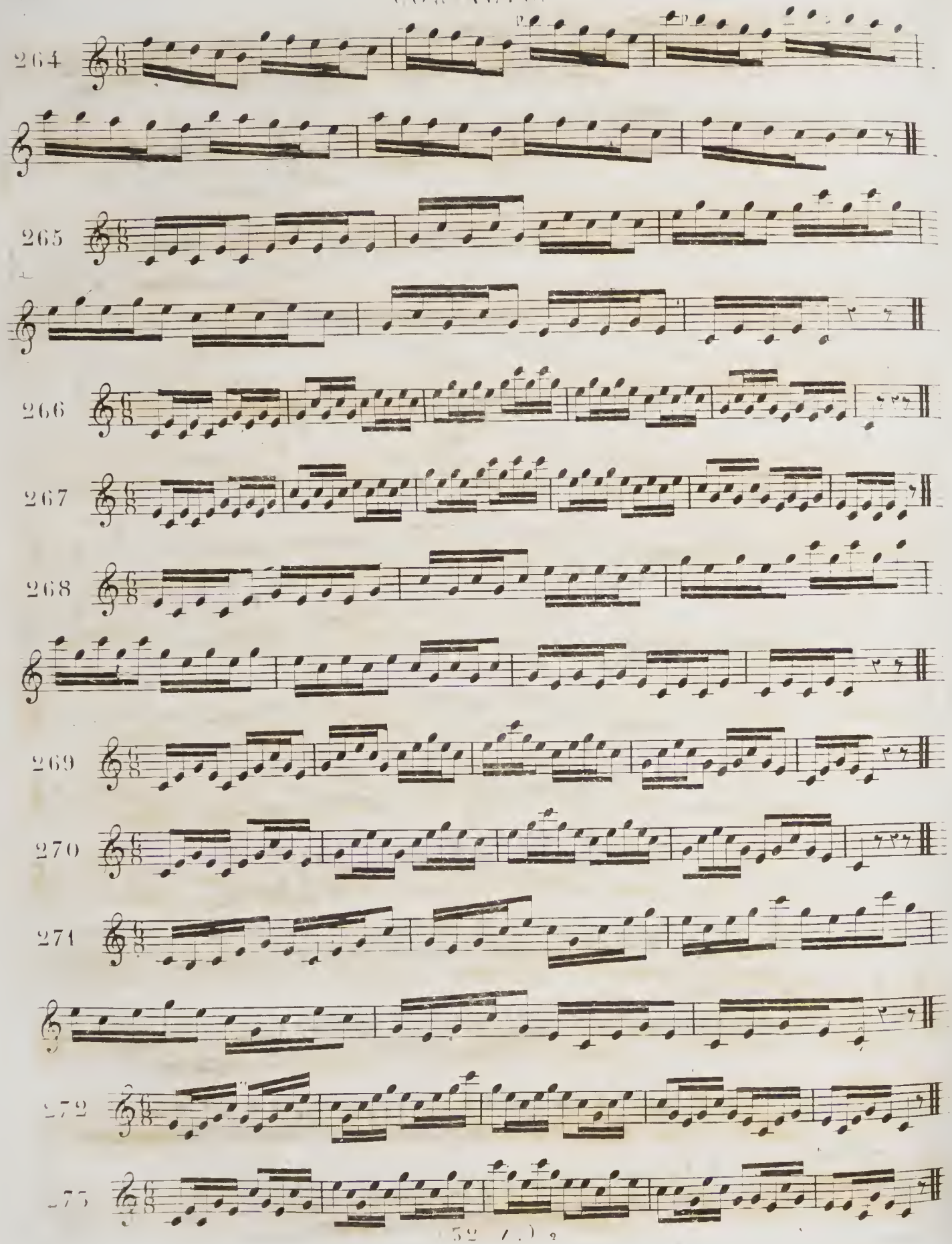



233.
234.
235.
236.
237.
238.
239.
240.

241.
242.
243
244.
245.
246.
247.

248.
249.
250.
251.
252.
253.
254.
255.

256.
257.
258.
259
260.
261
262.
265.


264
265
266
267
268
269
270
271
272
275

274.
275.
276.
277.
278.
279.
280.
281.
282.
283.
284.
285.

286.
287.
288.
289.
290.
291.
292.

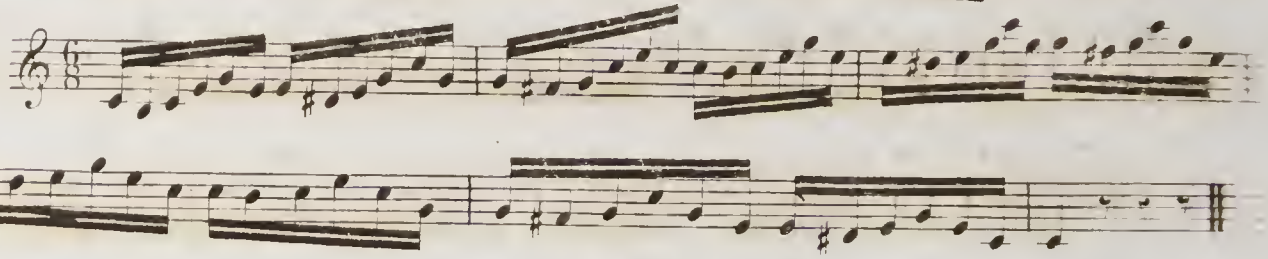
295.
294.
295.
296.
297.
298.
299.
300.
301.
302.

303.
304.
305.
306.
307.
308.
309.
310.

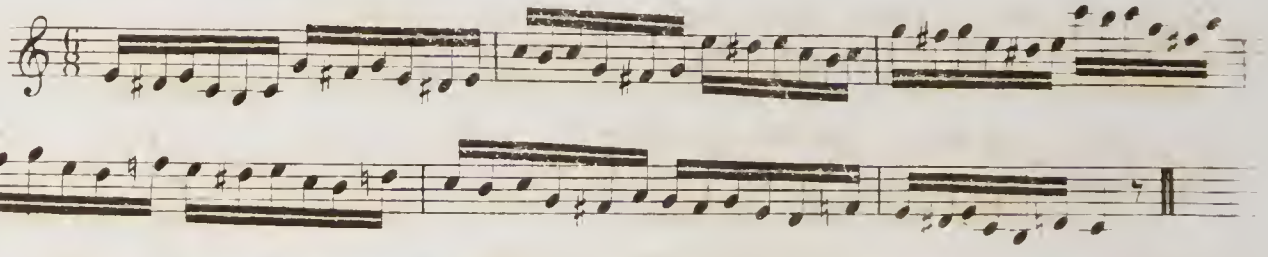
511.

512.

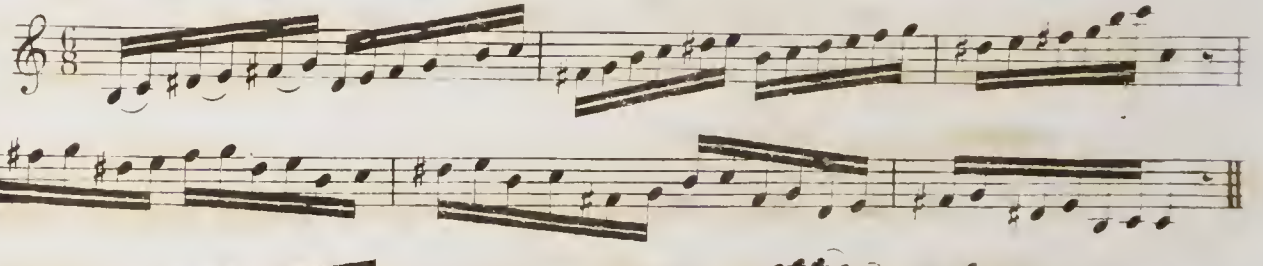
513.



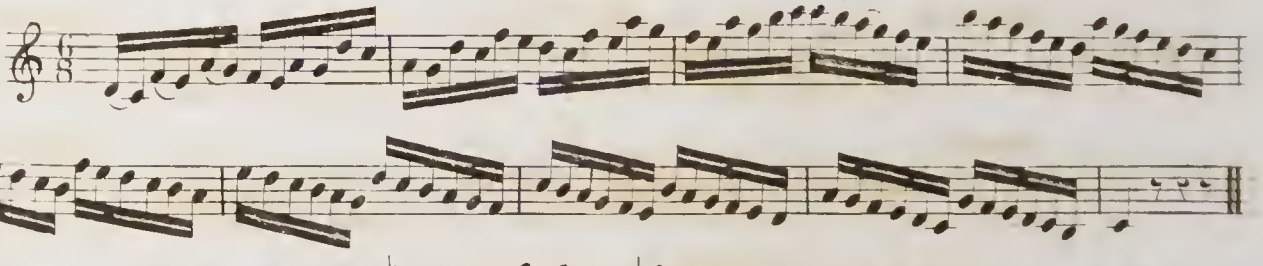
514.



515.

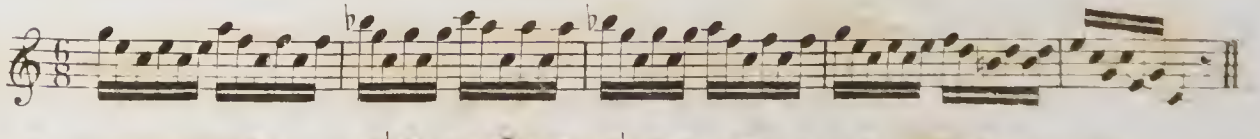


516.



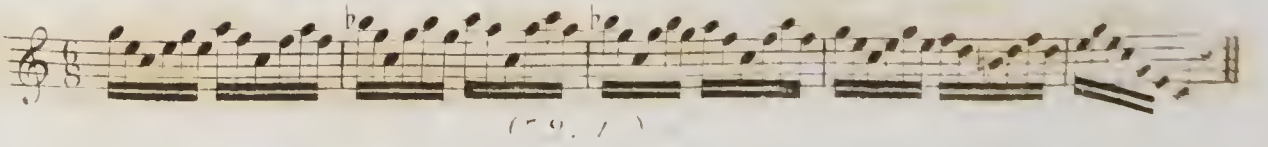
517.

518.



519.

520.



521.
522.
523.
524.
525.
526.
527.
528.
529.
530.

ARTICLE 6.

EXERCICES DU COR-BASSE

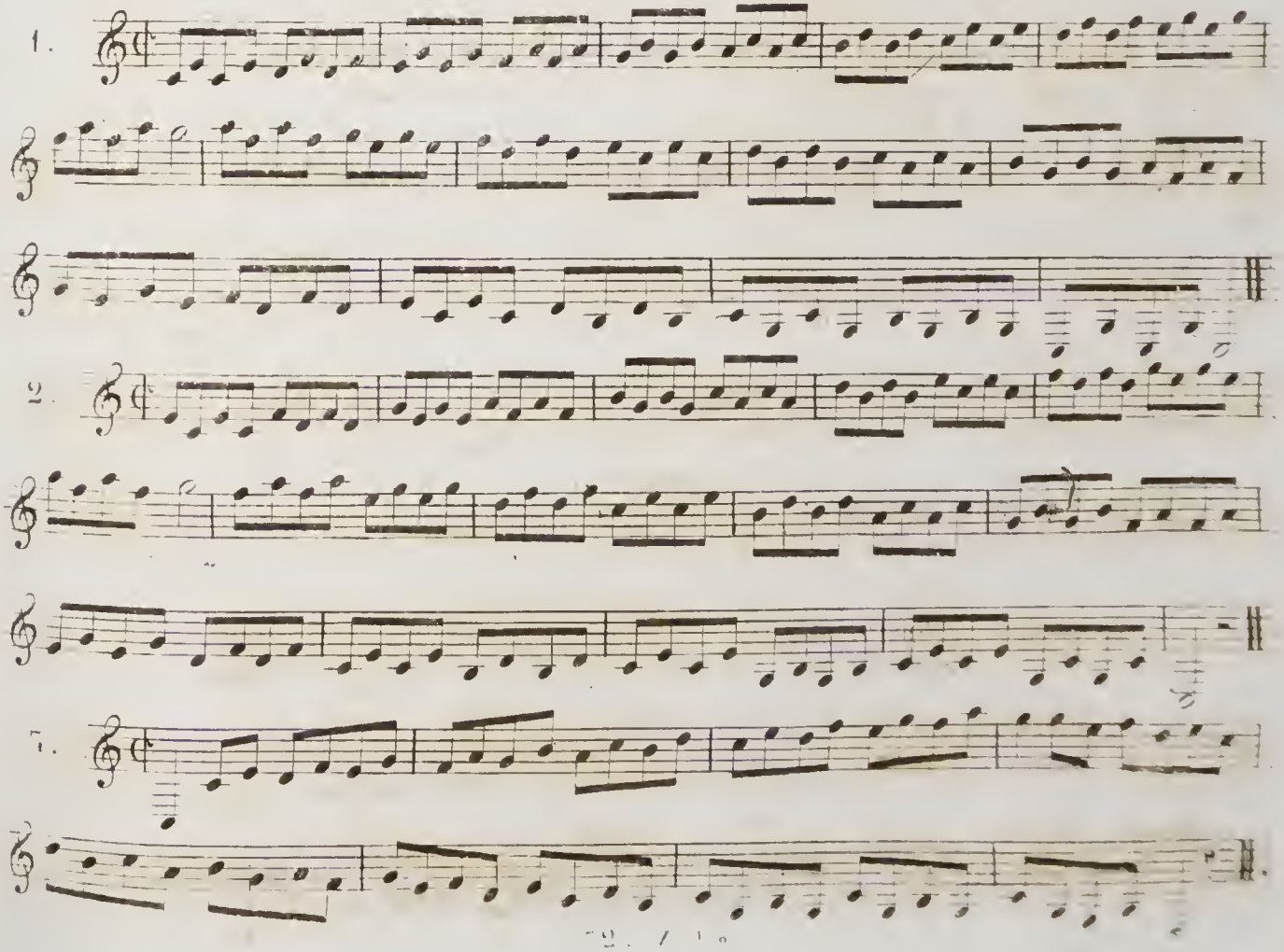
Sur des dessins généraux de traits appliqués aux différentes mesures.

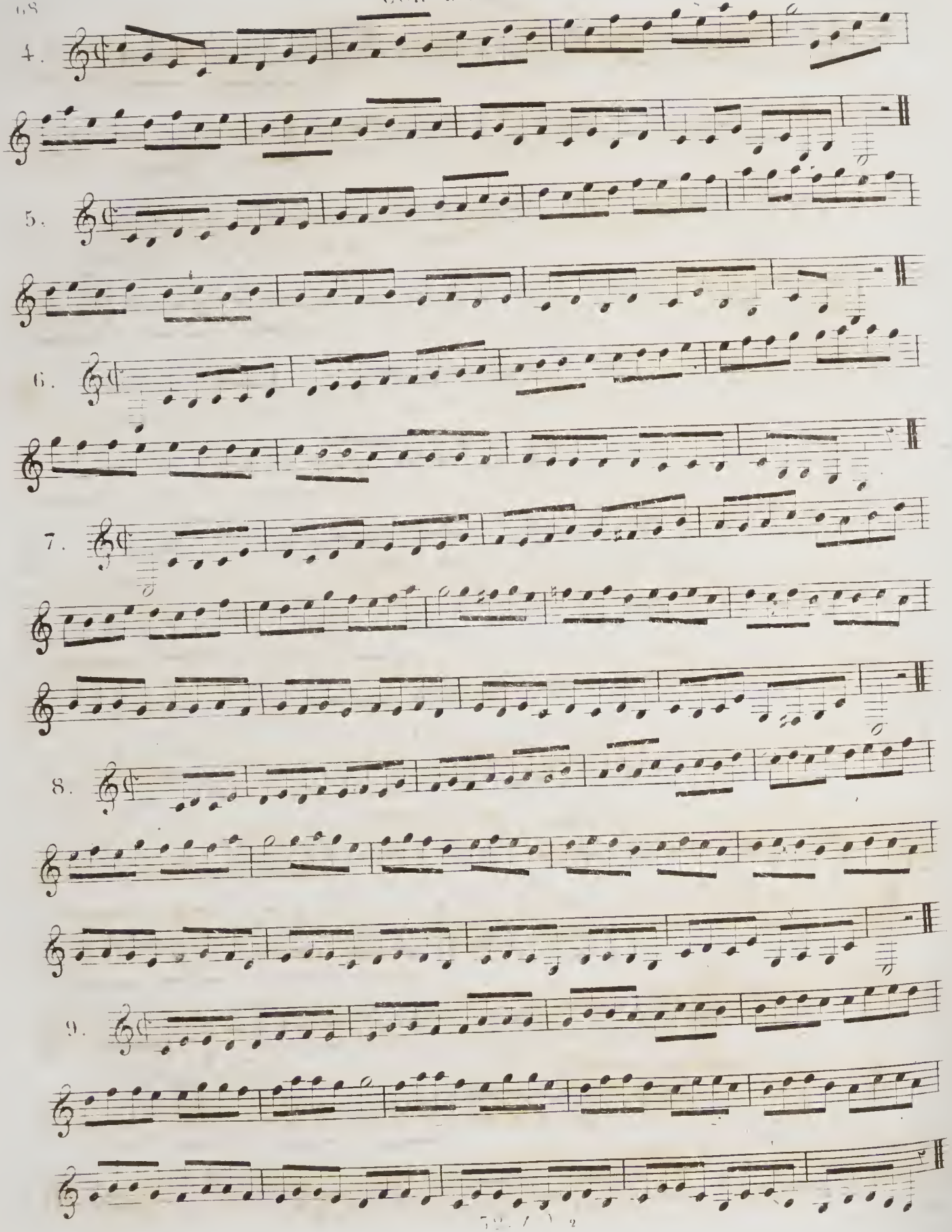
Observation.

Lorsque les traits embrassent toute l'étendue du genre, dans le mode majeur de la Tonique, ils ne peuvent recevoir de transposition que celle du mode mineur de cette même tonique; mais lorsque ces traits ne parcourent qu'une octave environ d'étendue, alors leur transposition peut avoir lieu à l'octave inférieure ou supérieure, à la Dominante, et quelquefois à la sous-Dominante; ce qui n'empêche pas celle d'un ou de plusieurs modes mineurs.

On peut encore tronquer les traits de l'étendue entière, en les bornant à celle d'octave ou de dixième; de manière à ce qu'ils puissent subir les transpositions susdites et dont les pages 89 et 90 de ces exercices offrent des exemples. Enfin, l'on peut donner l'étendue entière du genre aux traits renfermés dans celle d'octave ou de dixième; ce qui fait que le nombre de ces exercices, qui n'est ici que de 370, peut, au moyen des transpositions, être portée à près de 1000.

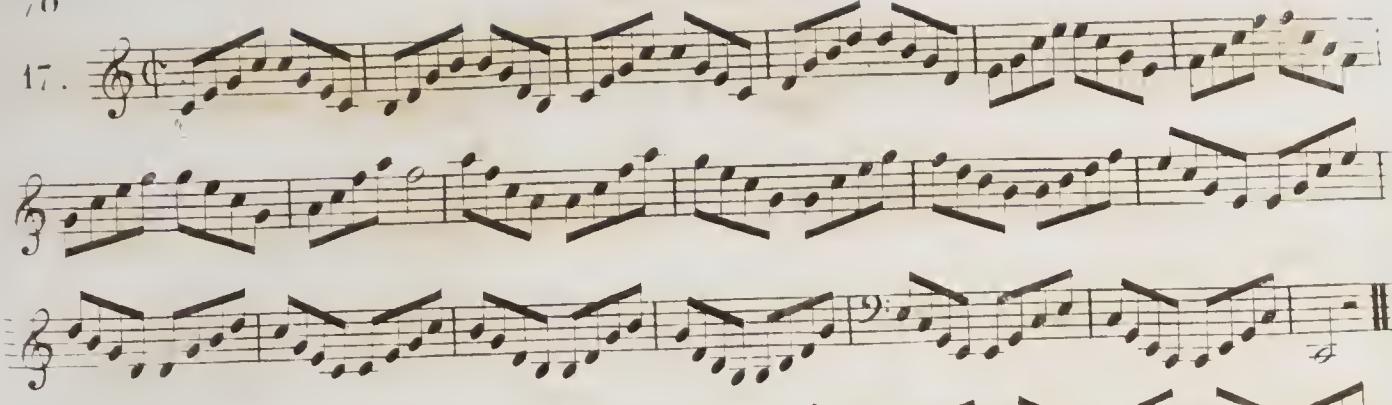
L'Elève studieux comprendra, par cette observation, qu'en agraudissant ainsi la sphère de ses travaux, il augmentera ses facultés et multipliera ses ressources.



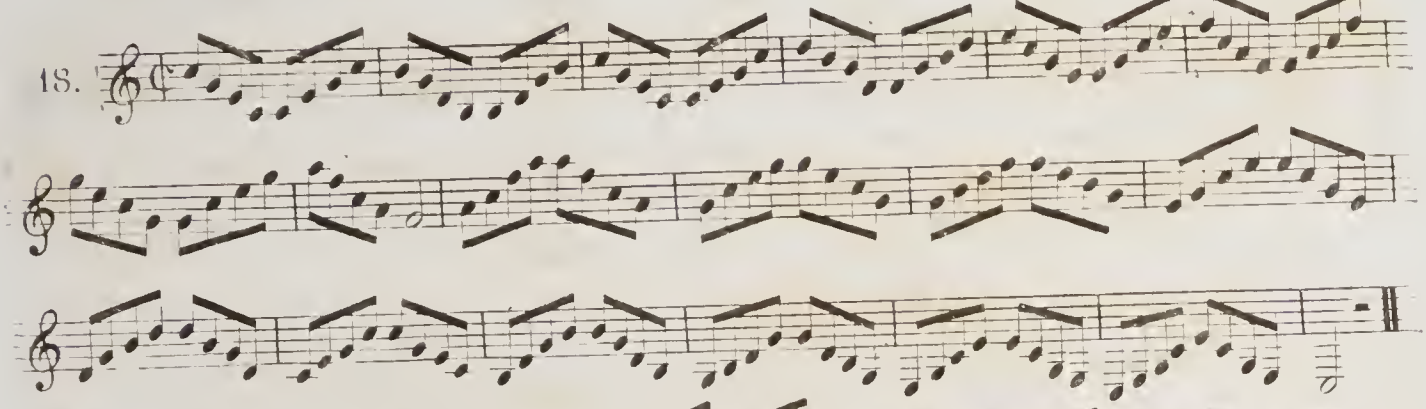

4.
5.
6.
7.
8.
9.

10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.

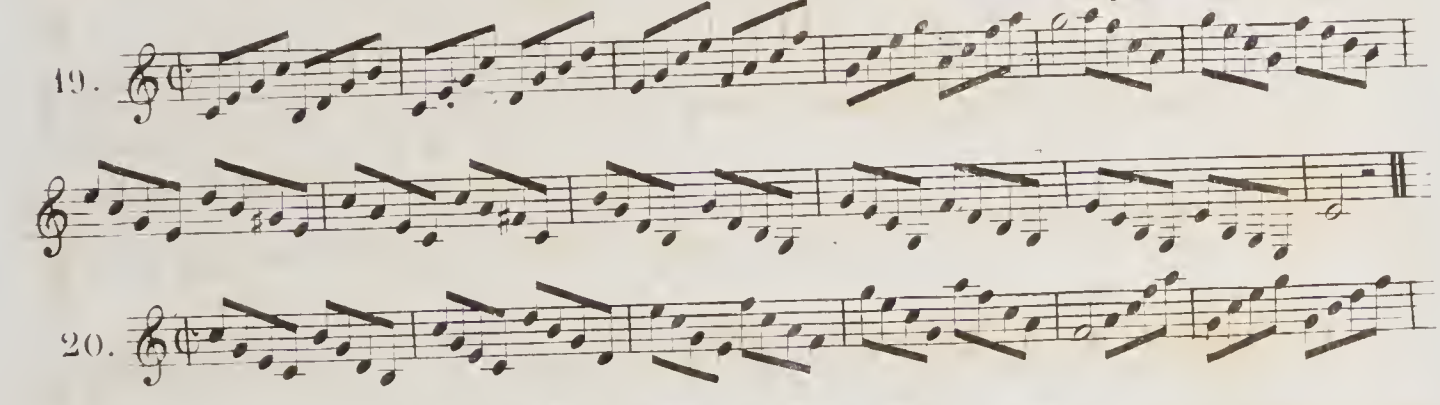
17.



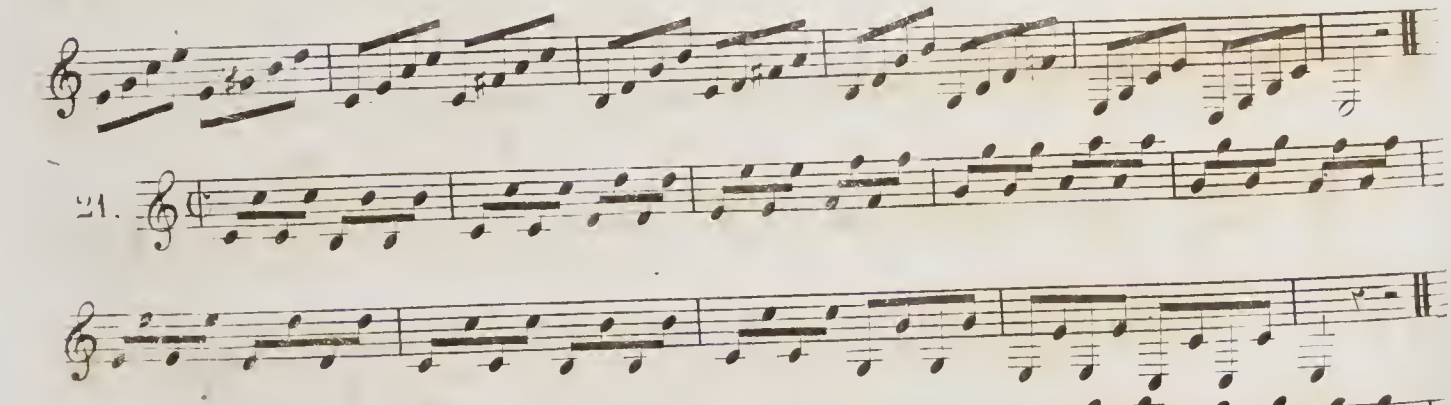
18.



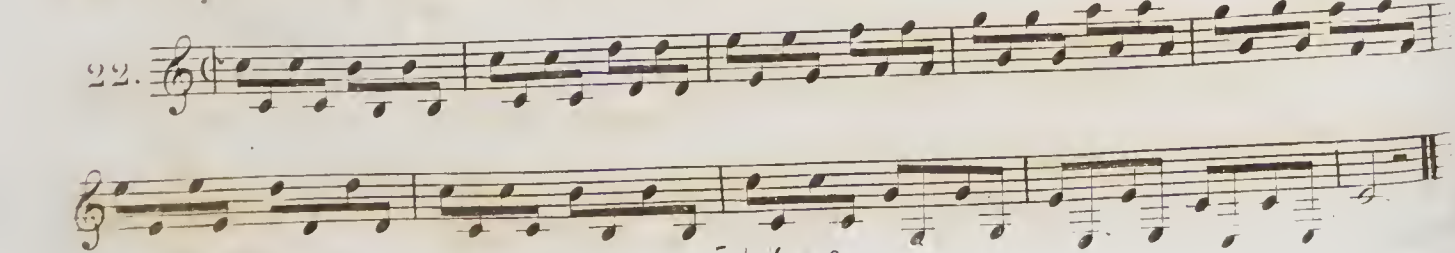
19.



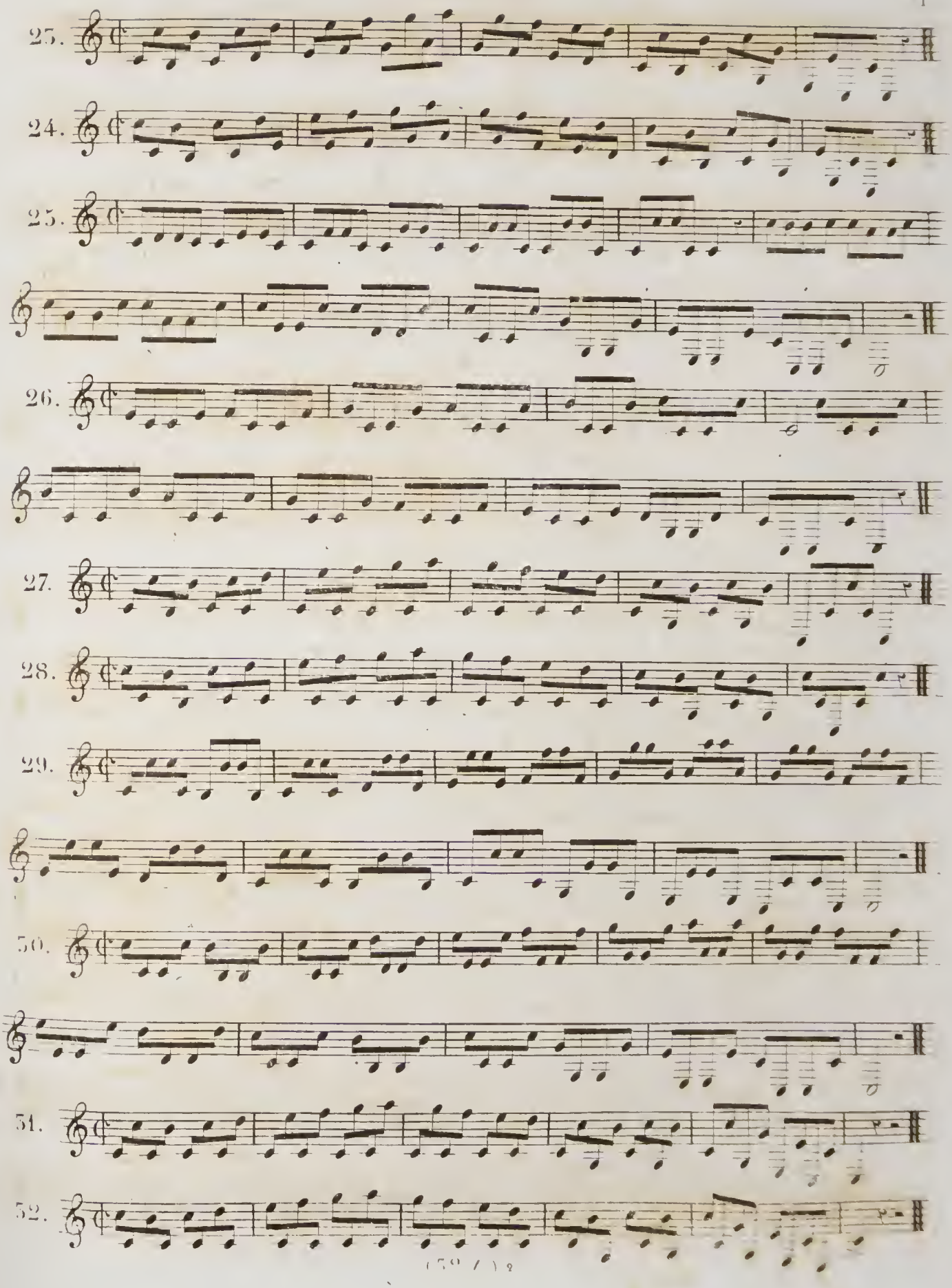
20.

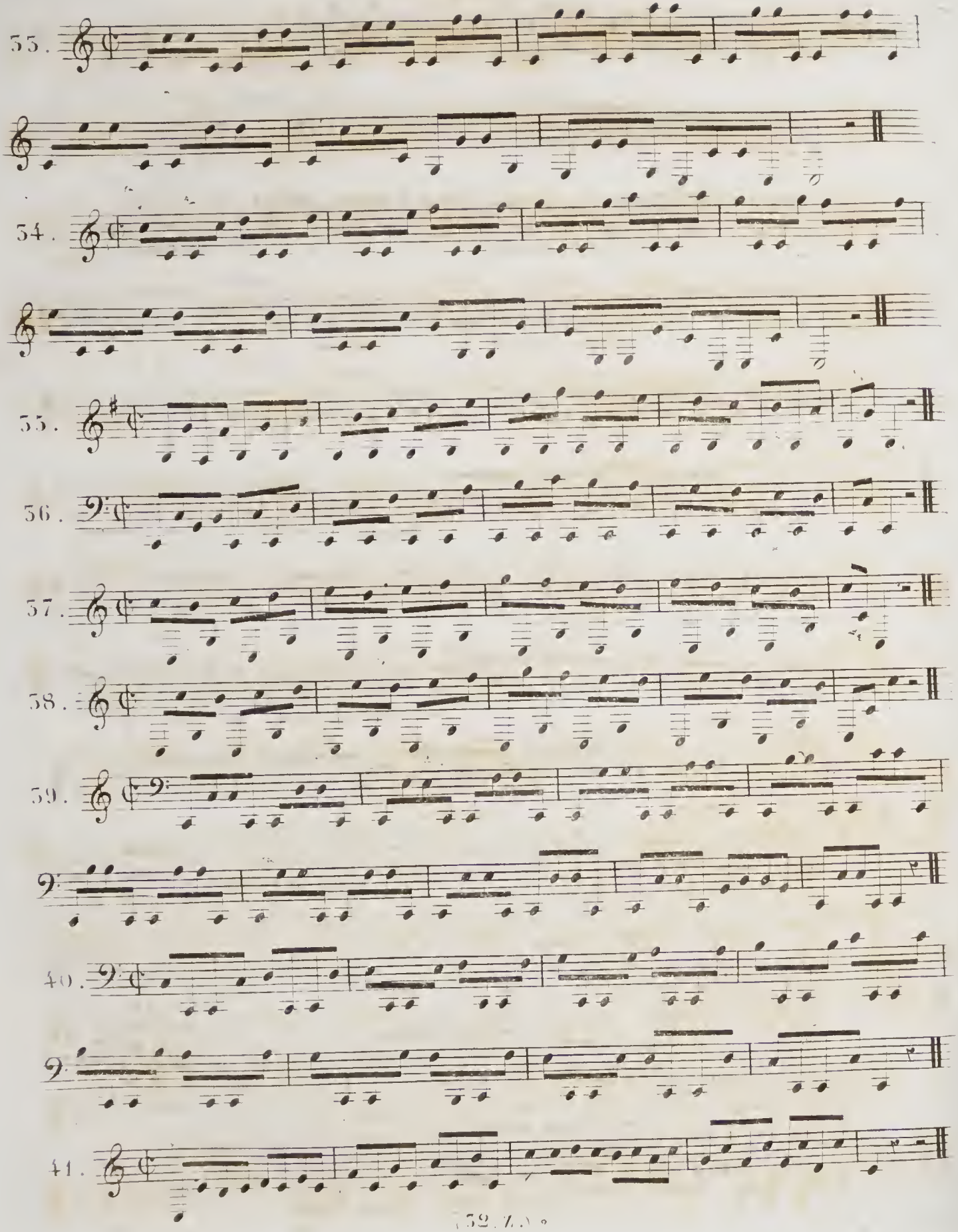


21.



22.


25.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.


53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
40.
41.

42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.

51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.

58.

59.

60.

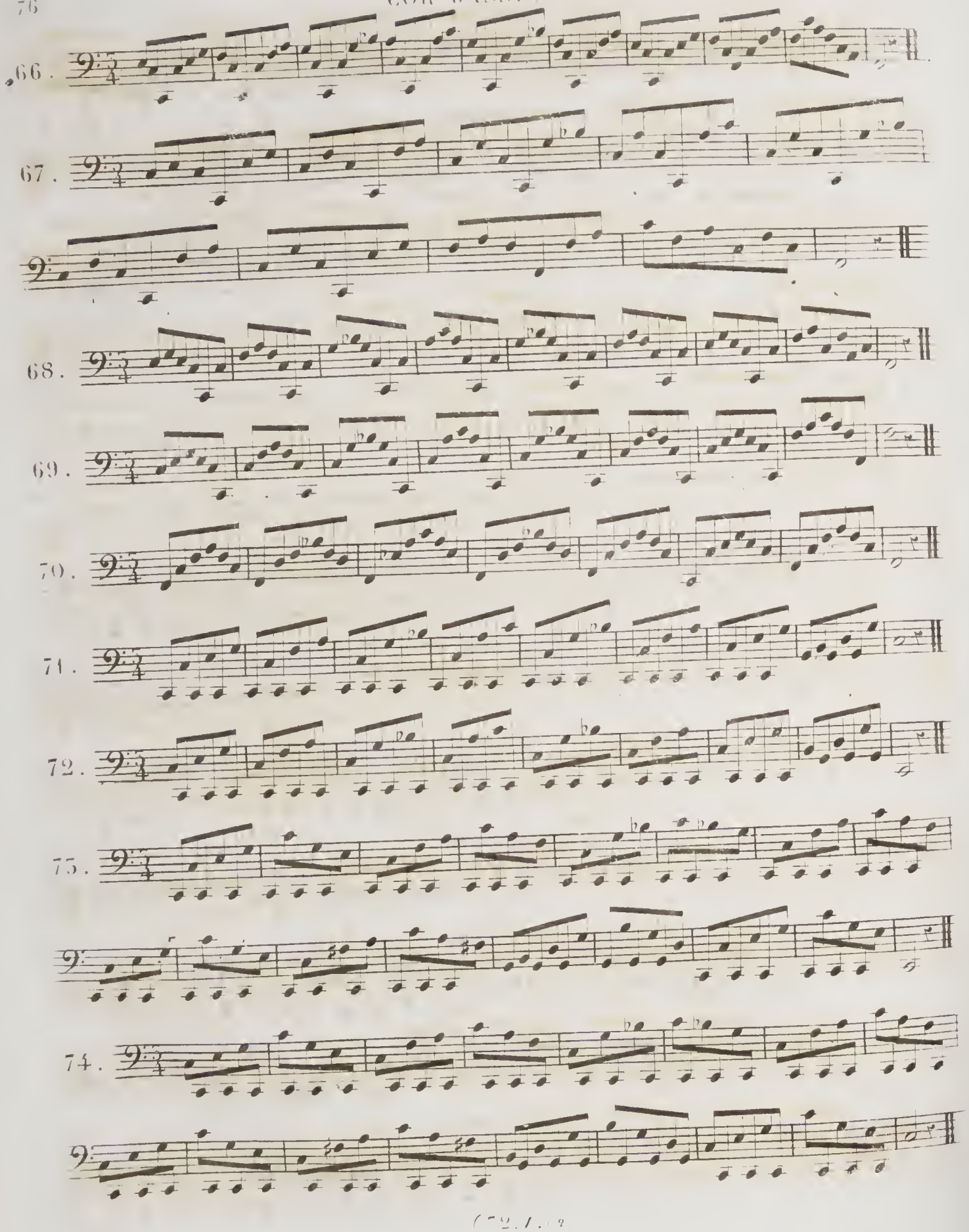
61.

62.

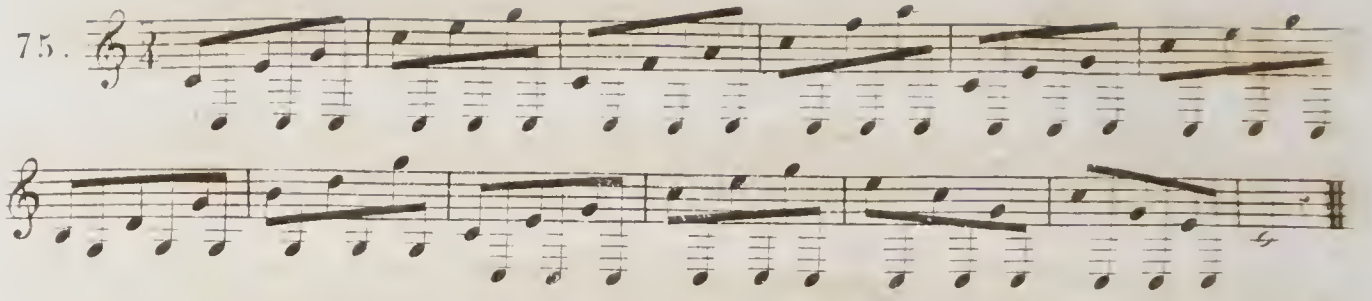
63.

64.

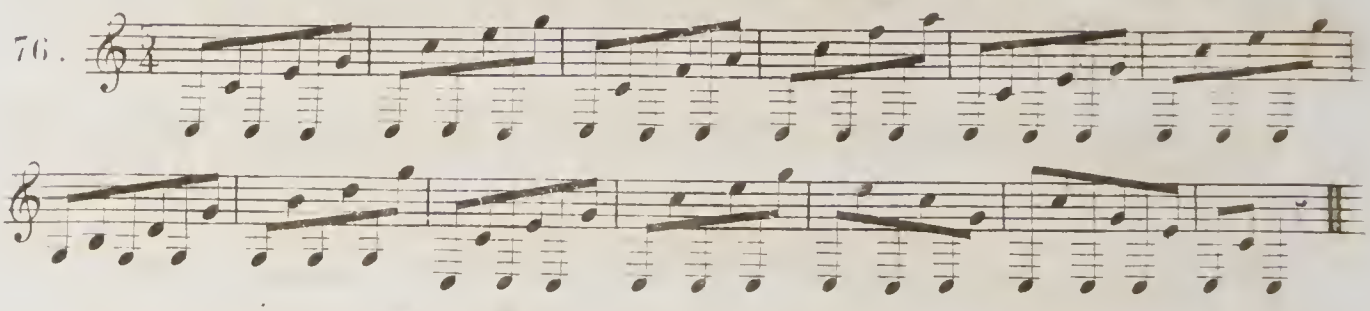
65.


66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.

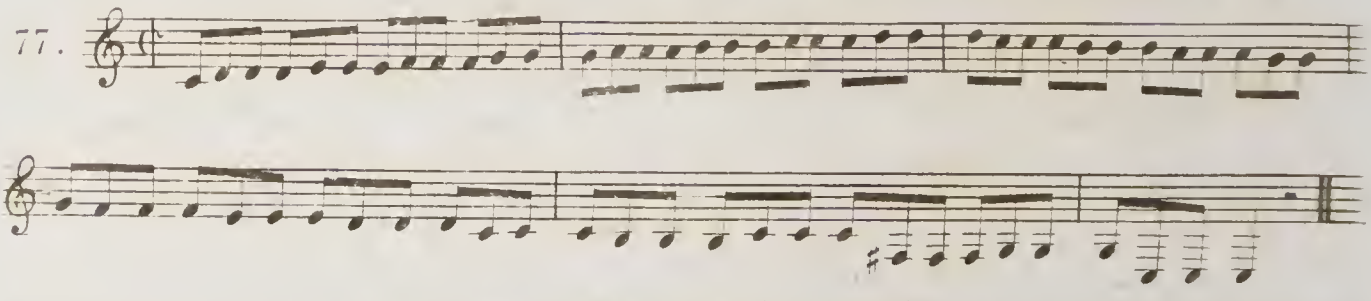
75.



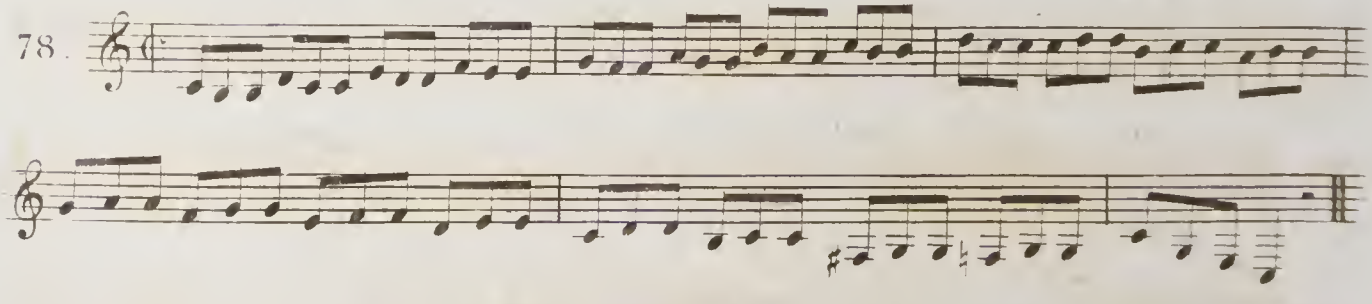
76.



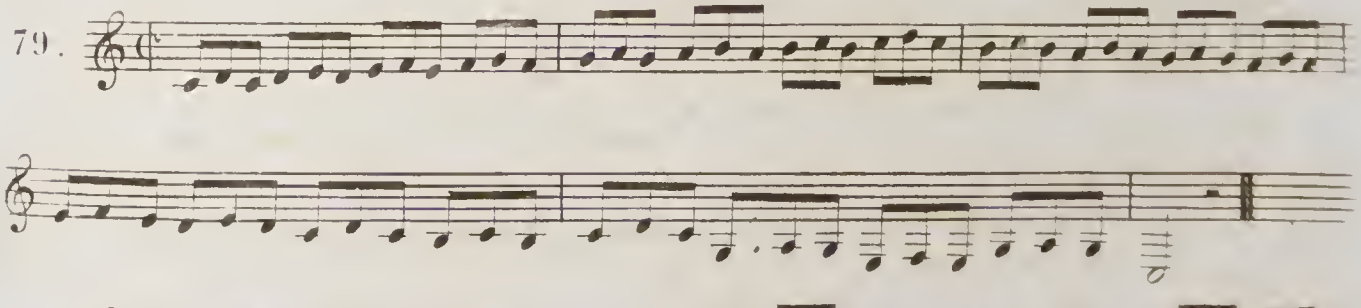
77.



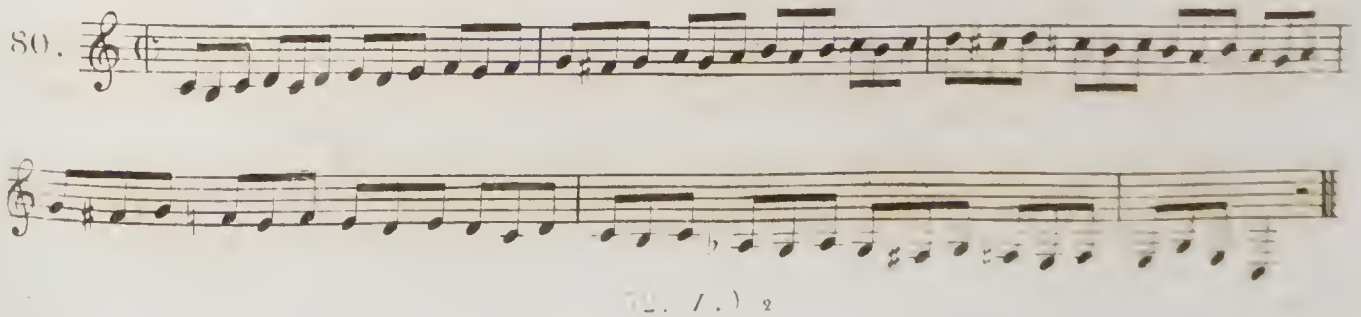
78.



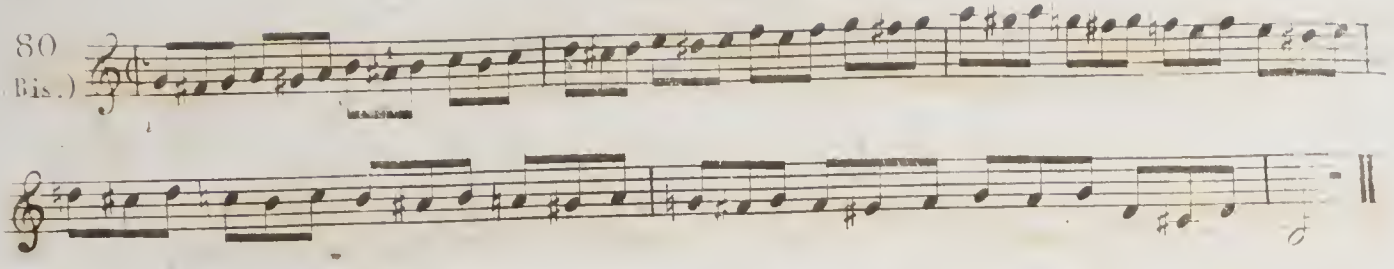
79.



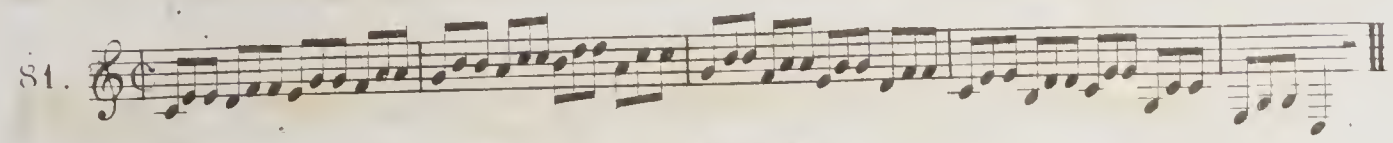
80.



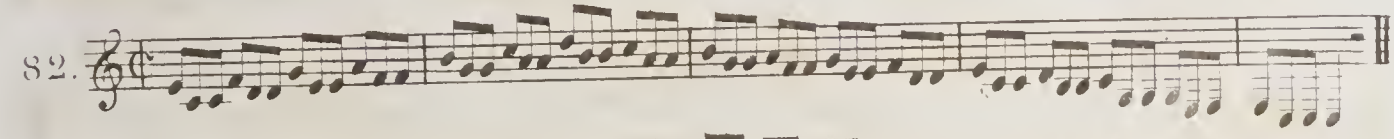
80 (Bis.)



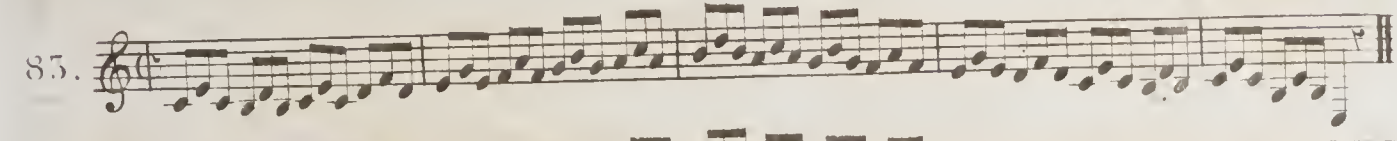
81.



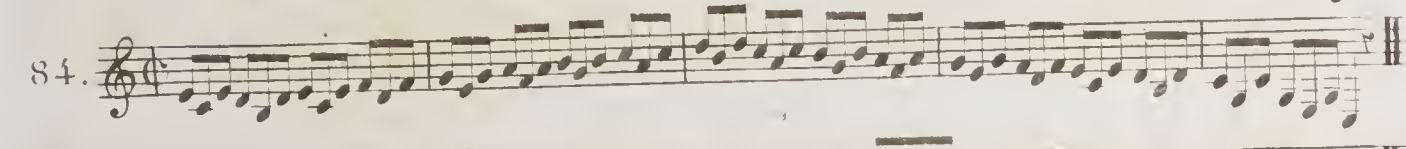
82.



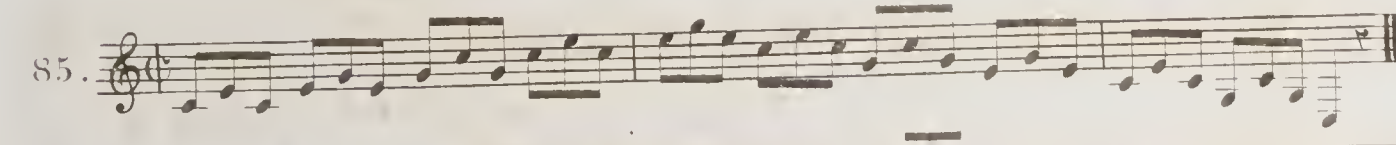
83.



84.

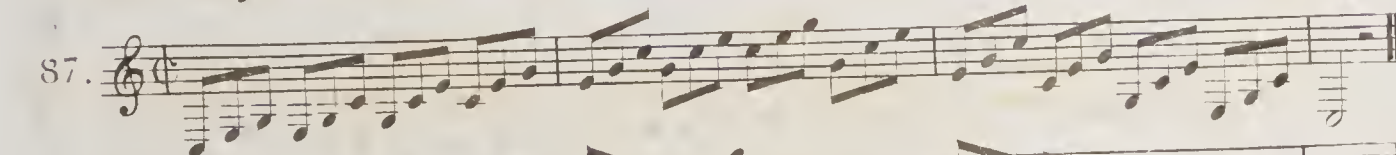


85.

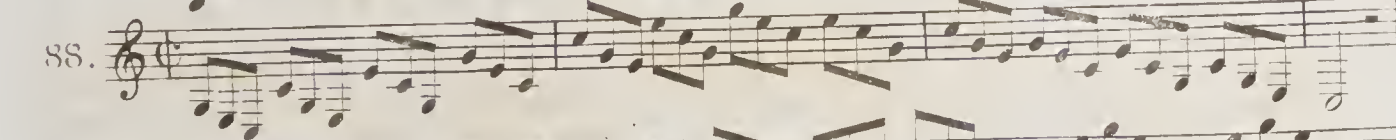


86.

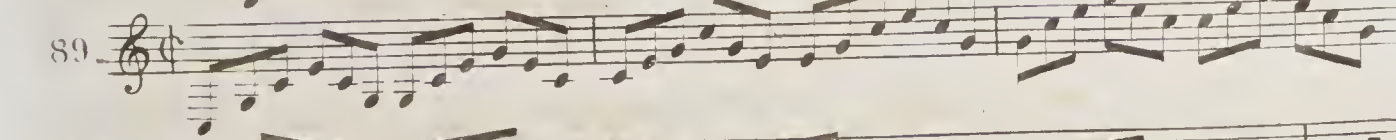
87.

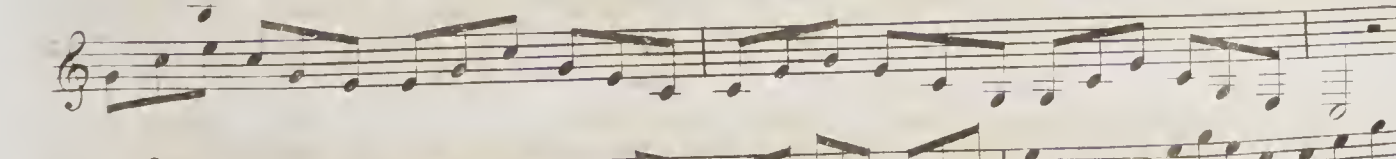


88.

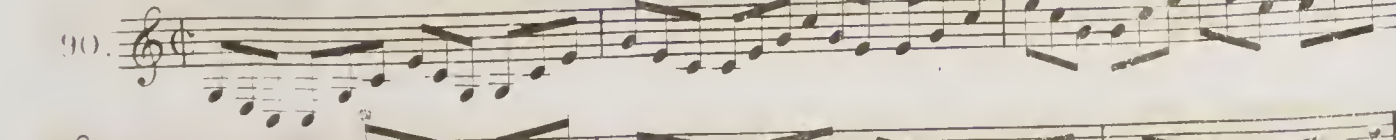


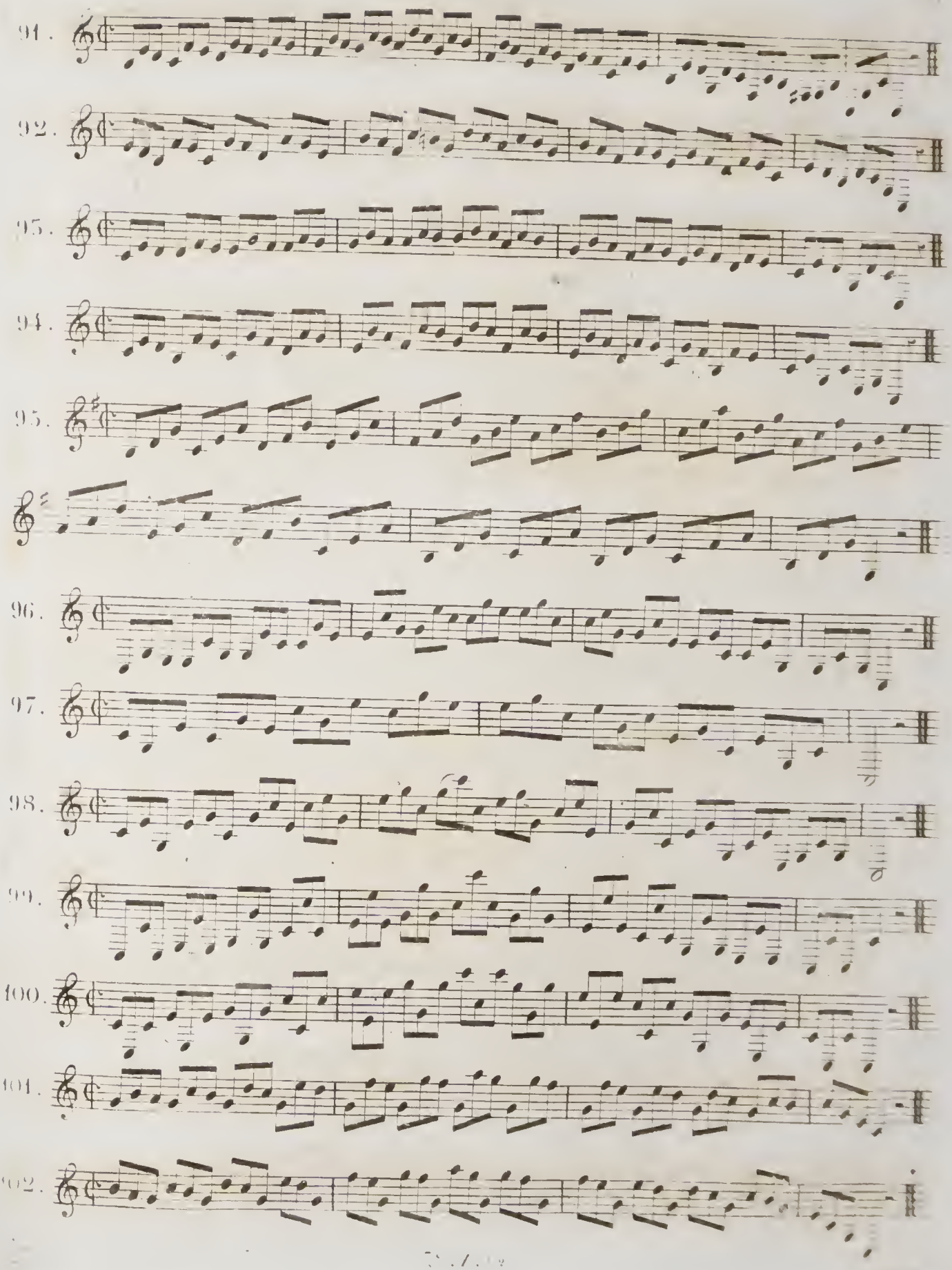
89.

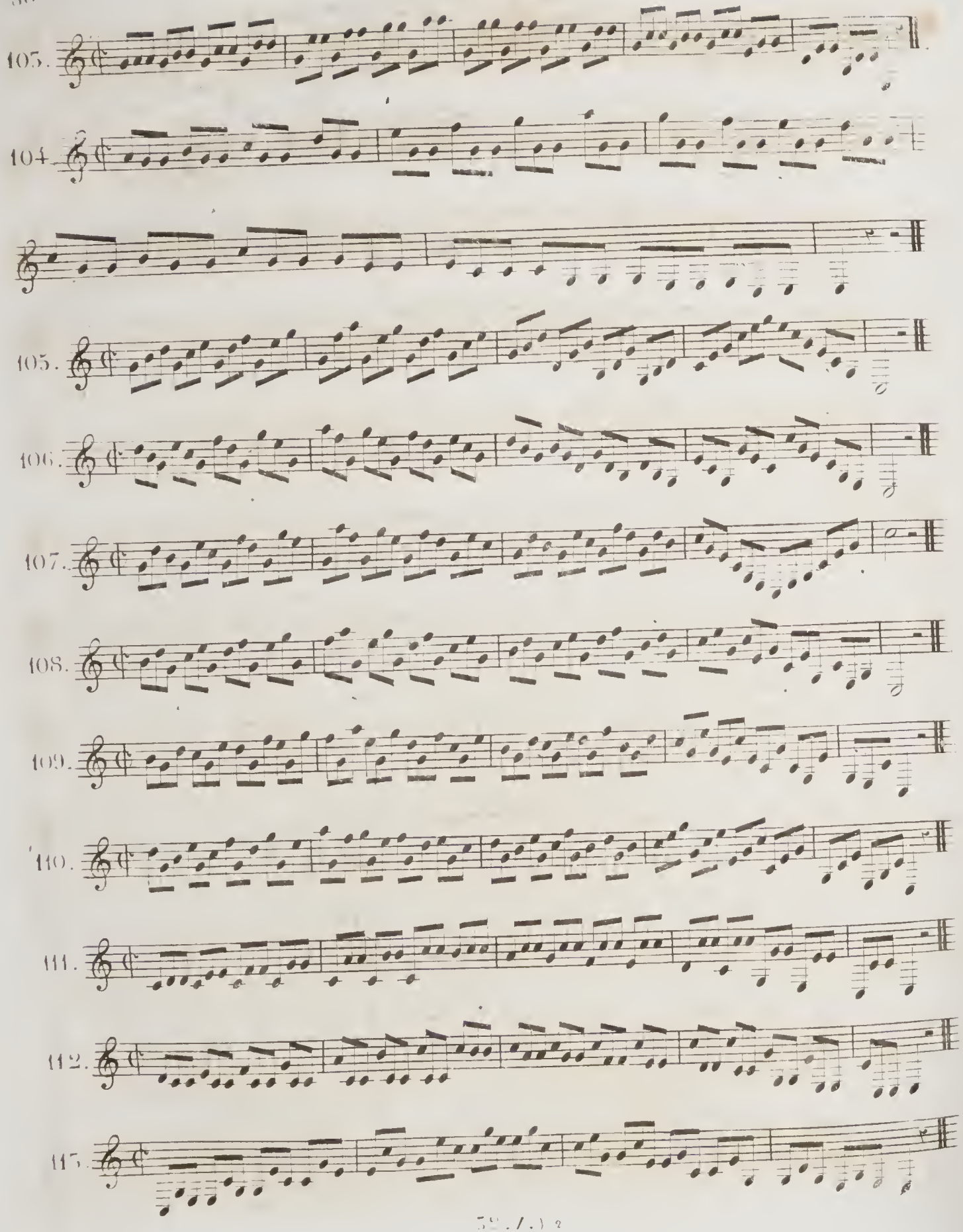




90.



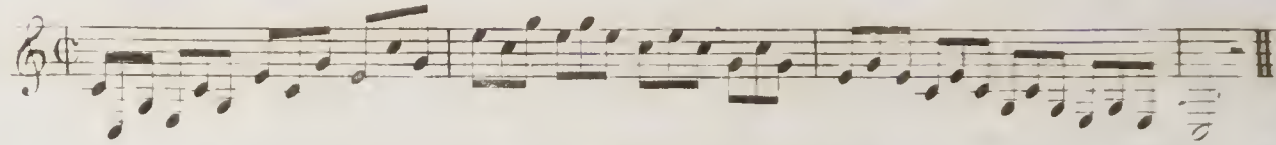

91.
92.
93.
94.
95.
96.
97.
98.
99.
100.
101.
102.


103.
104.
105.
106.
107.
108.
109.
110.
111.
112.
113.

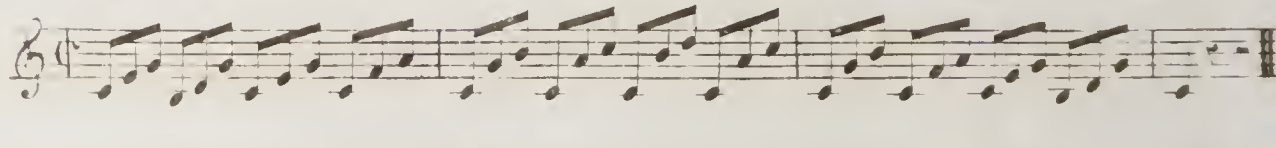
114.

115.

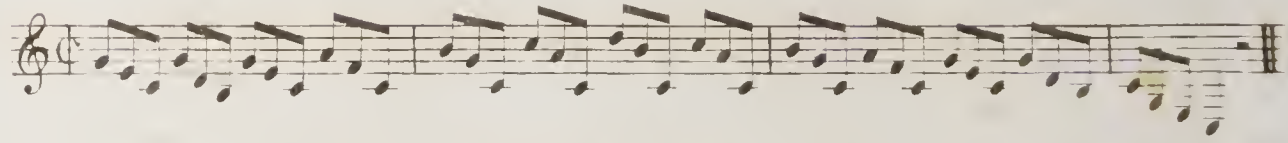
116.



117.

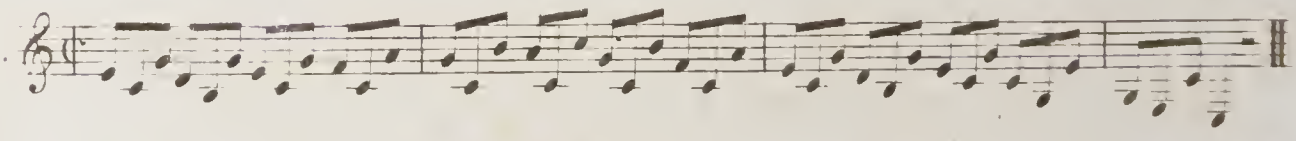


118.

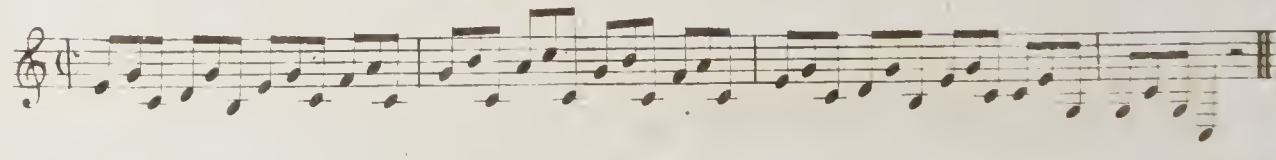


119.

120.



121.

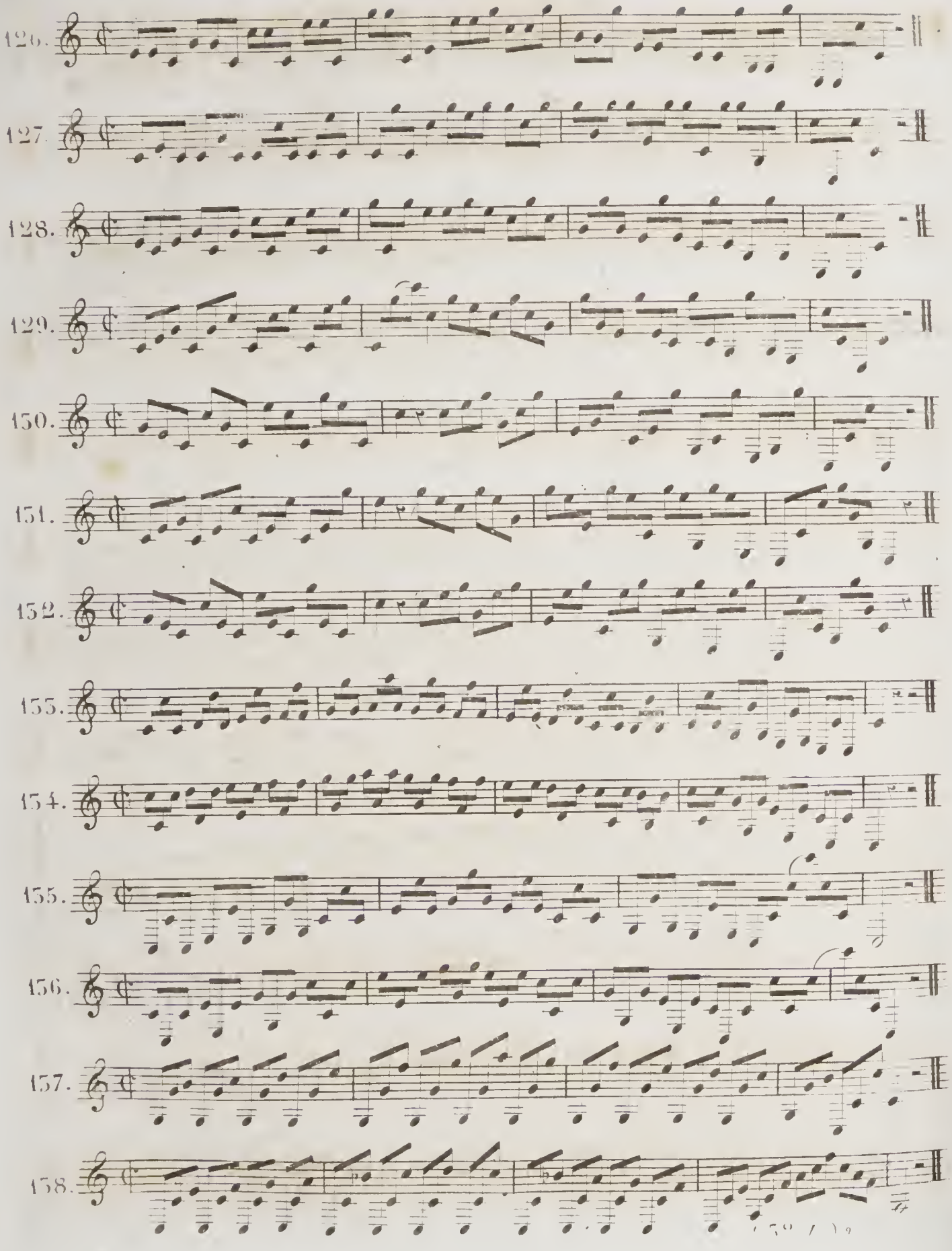


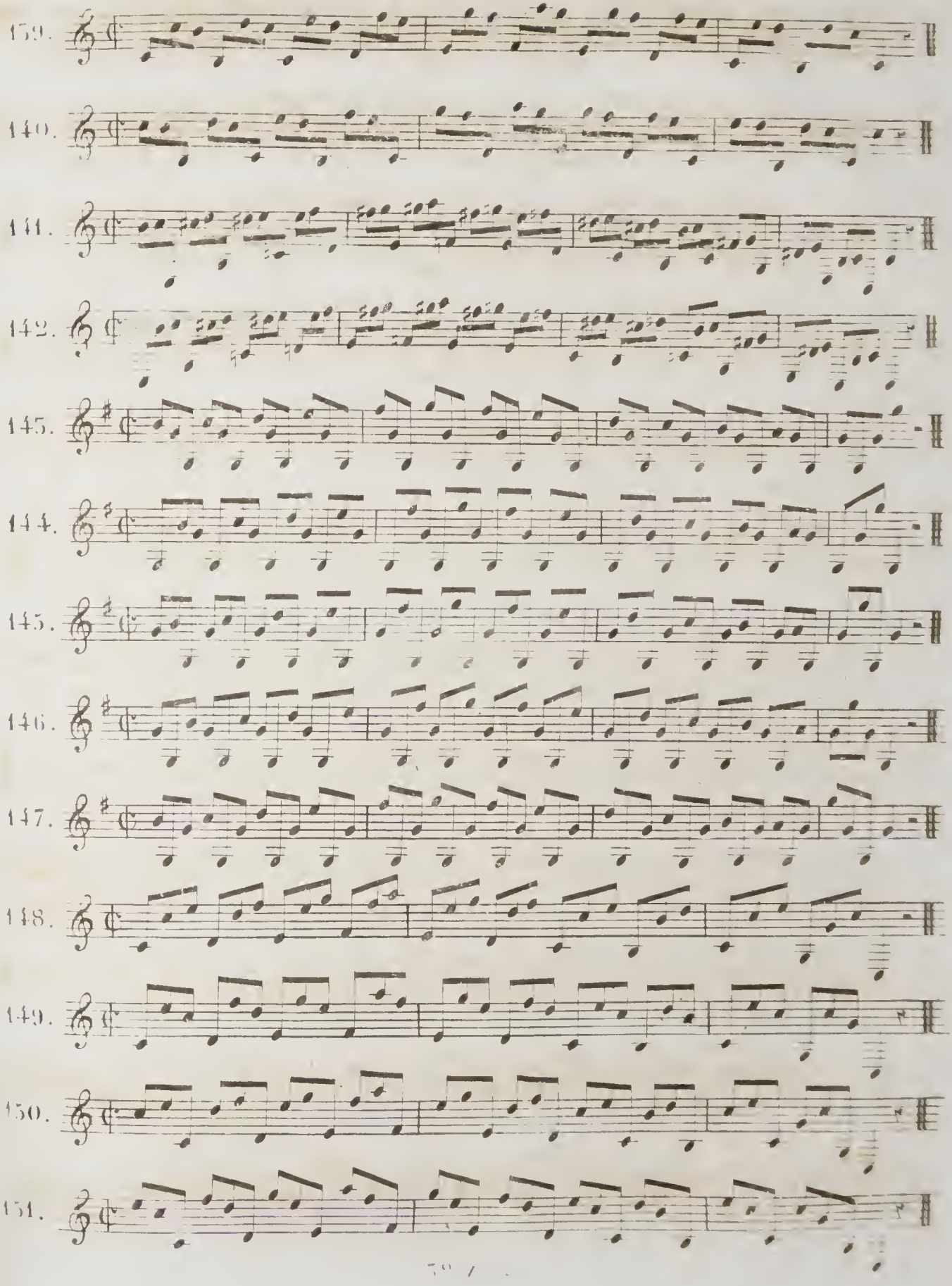
122.

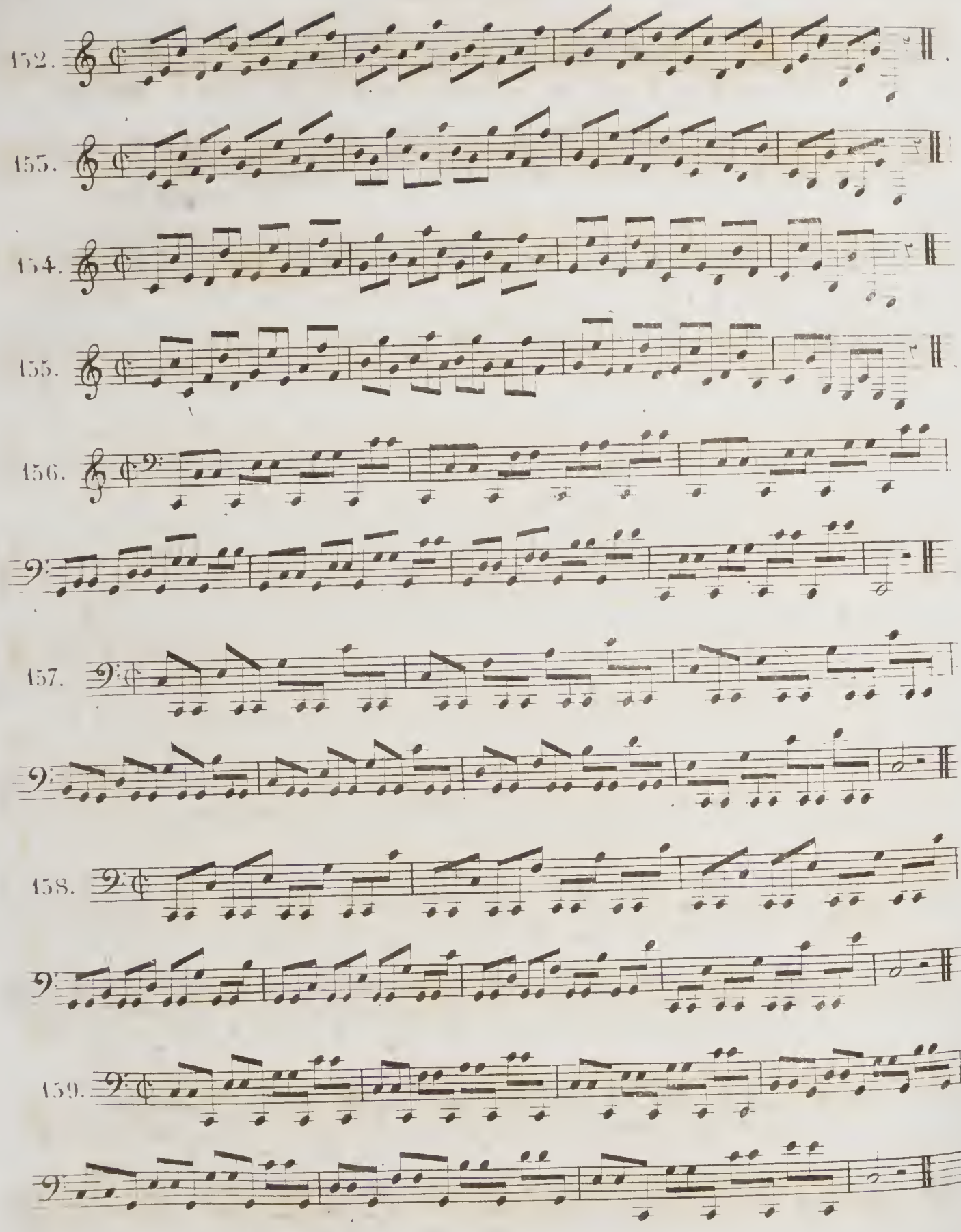
123.

124.

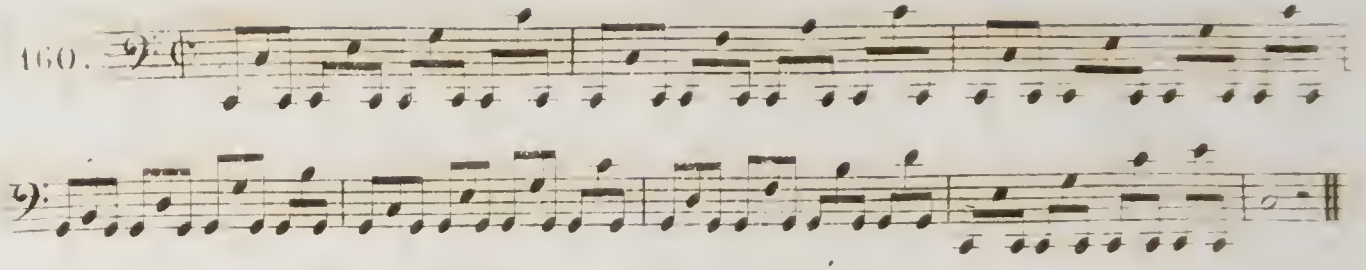
125.


126.
127.
128.
129.
130.
131.
132.
133.
134.
135.
136.
137.
138.


139.
140.
141.
142.
143.
144.
145.
146.
147.
148.
149.
150.
151.

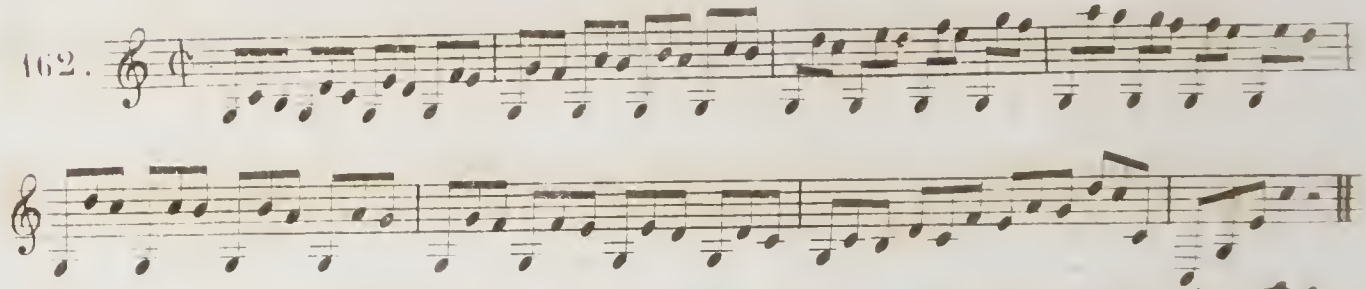

152.
155.
154.
155.
156.
157.
158.
159.

160.

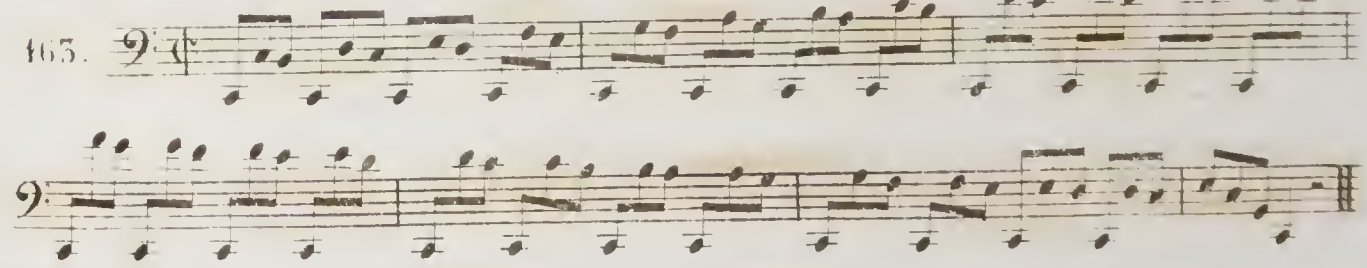


161.

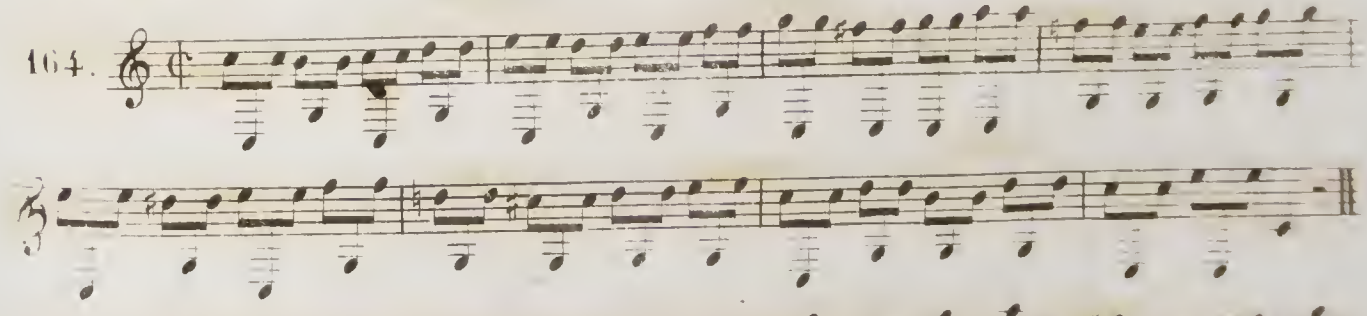
162.



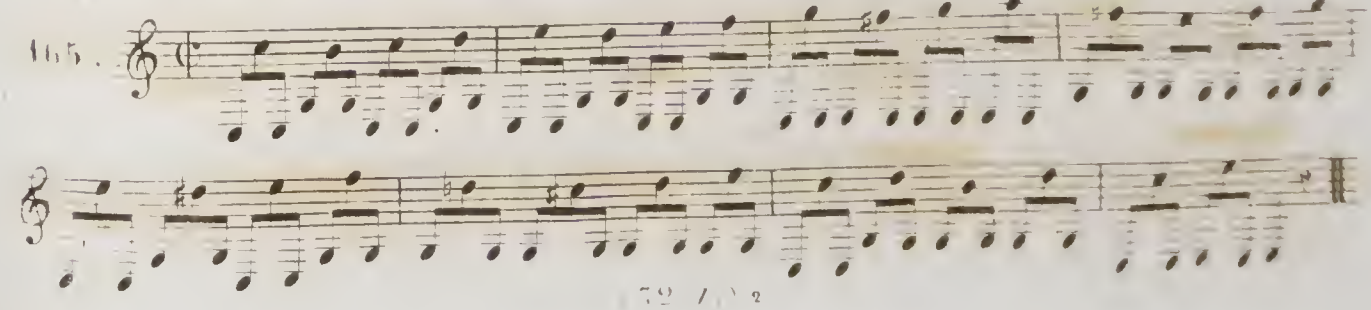
163.

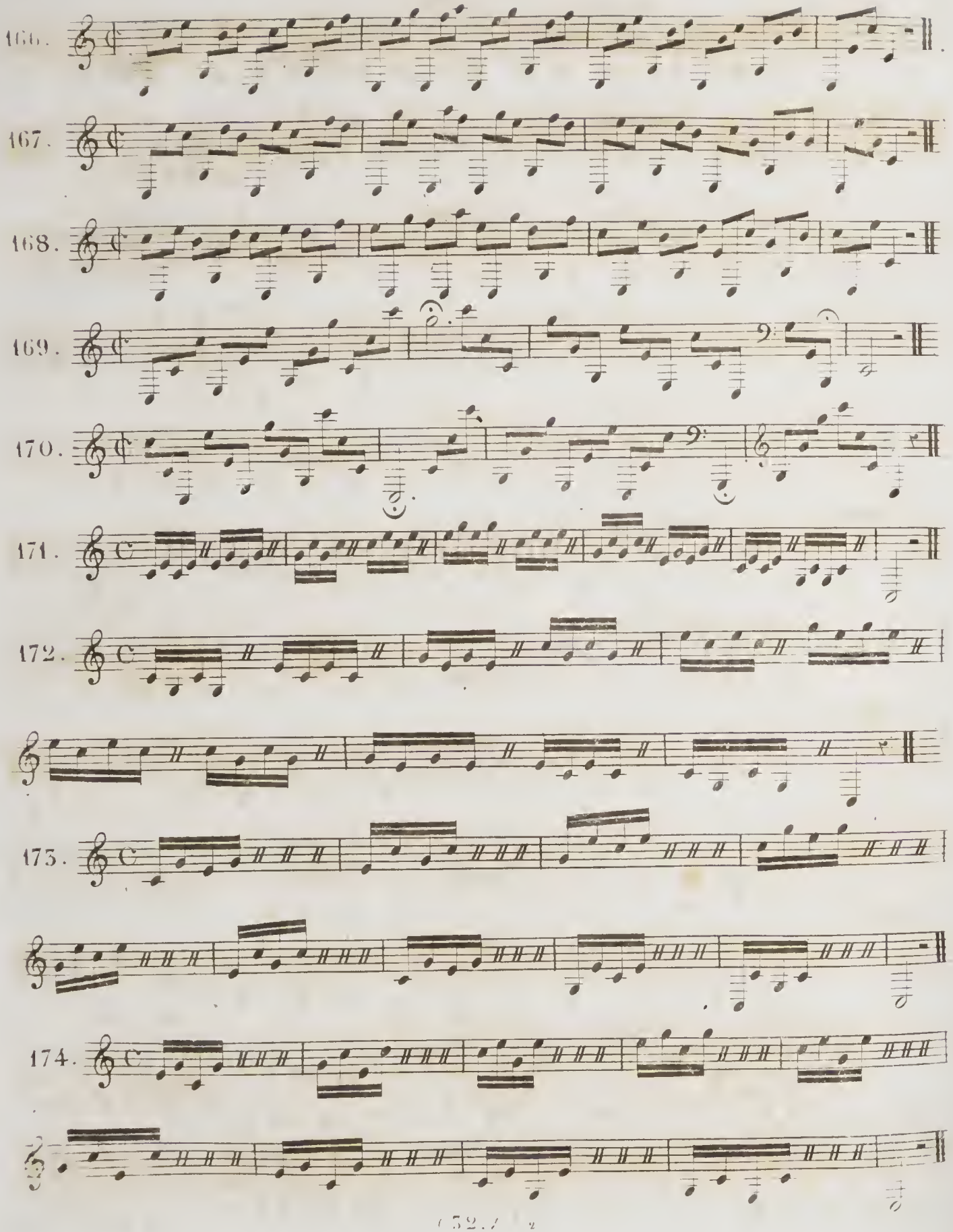


164.

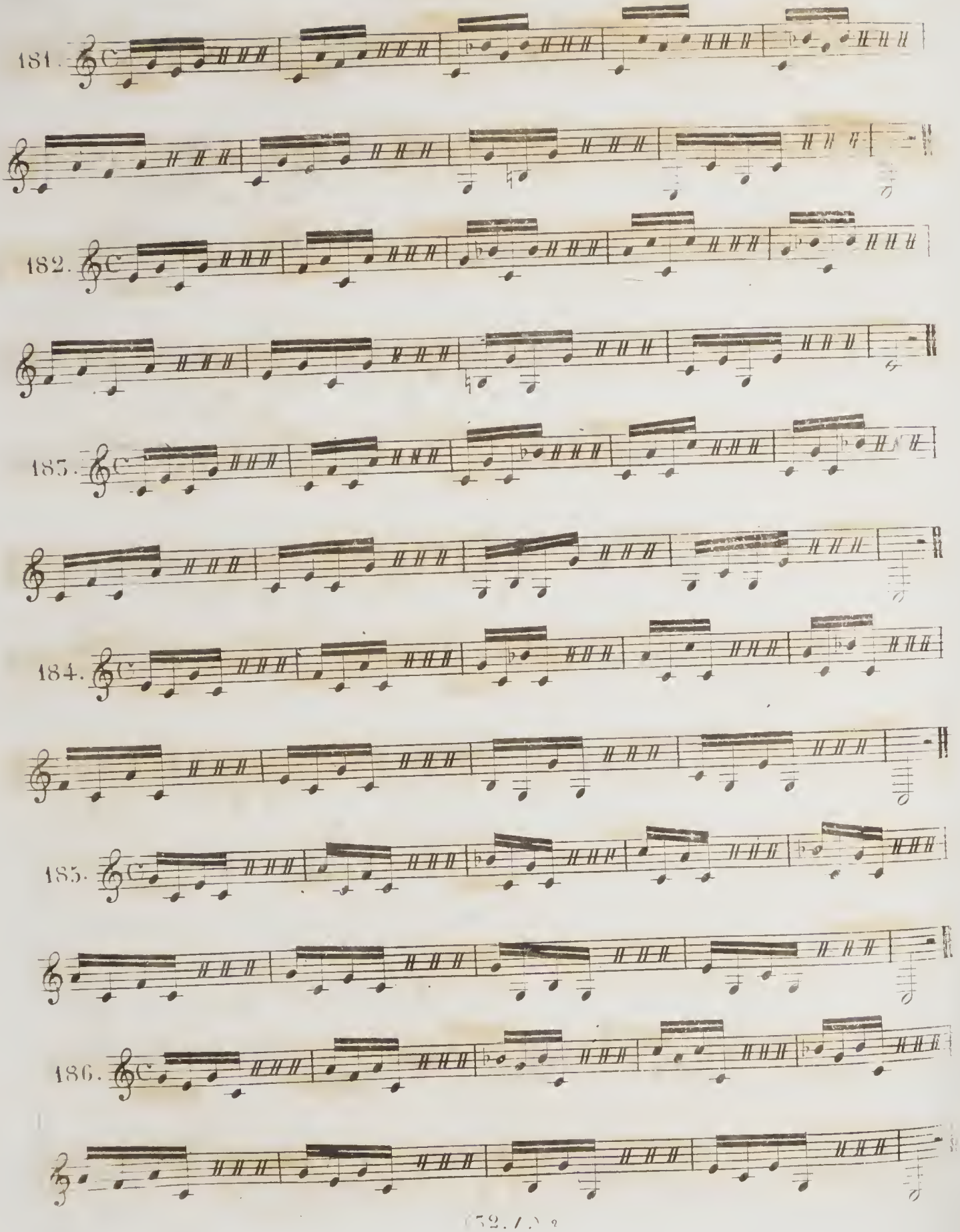


165.

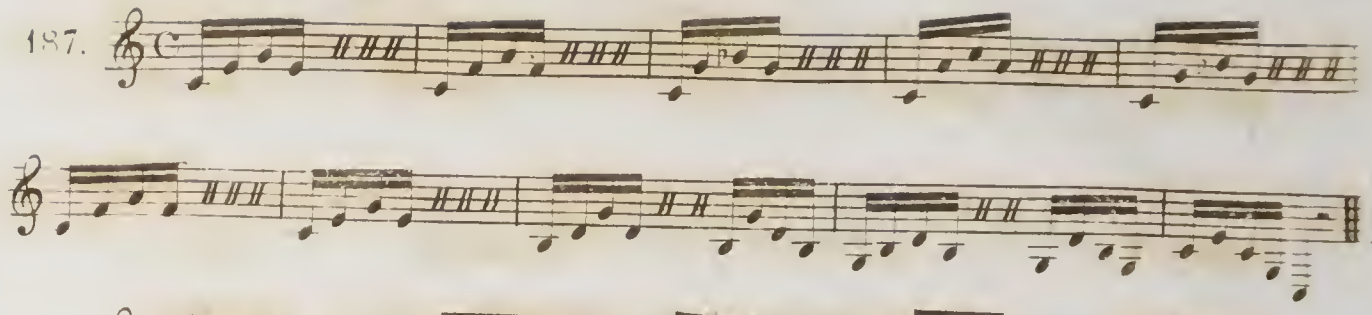



166.
167.
168.
169.
170.
171.
172.
173.
174.

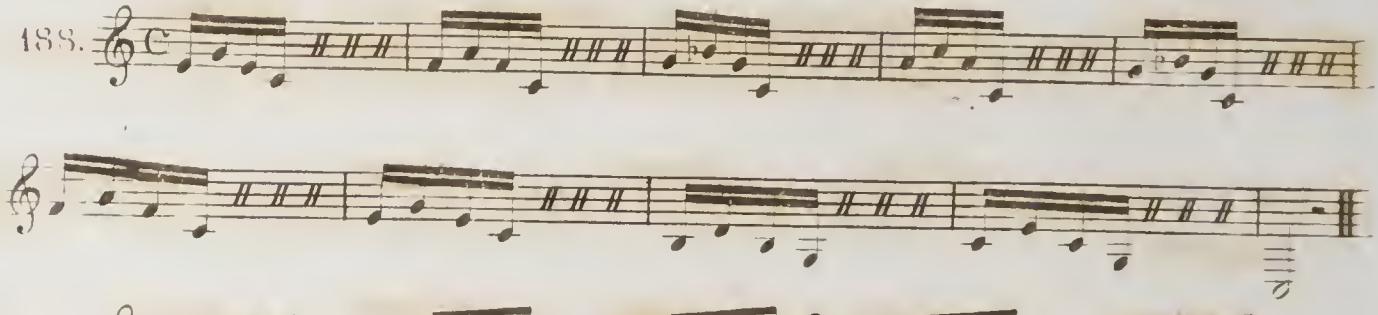
175.
176.
177.
178.
179.
180.


181.
182.
183.
184.
185.
186.

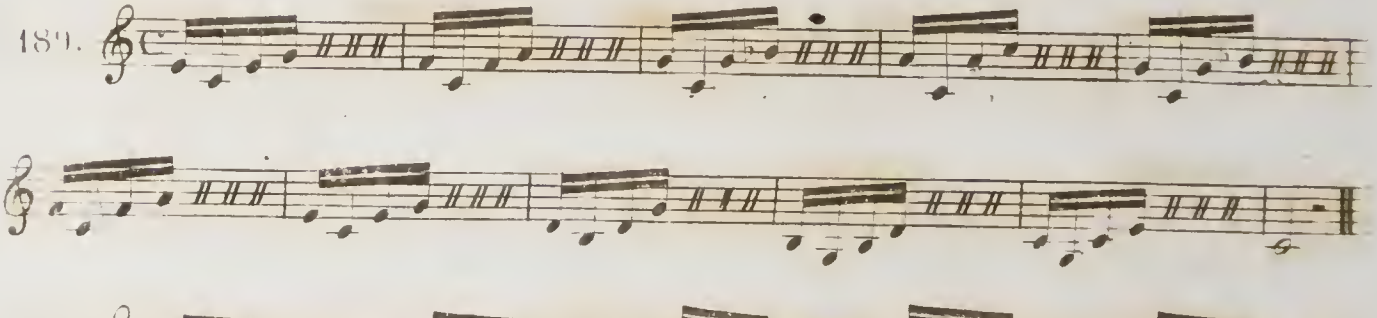
187.



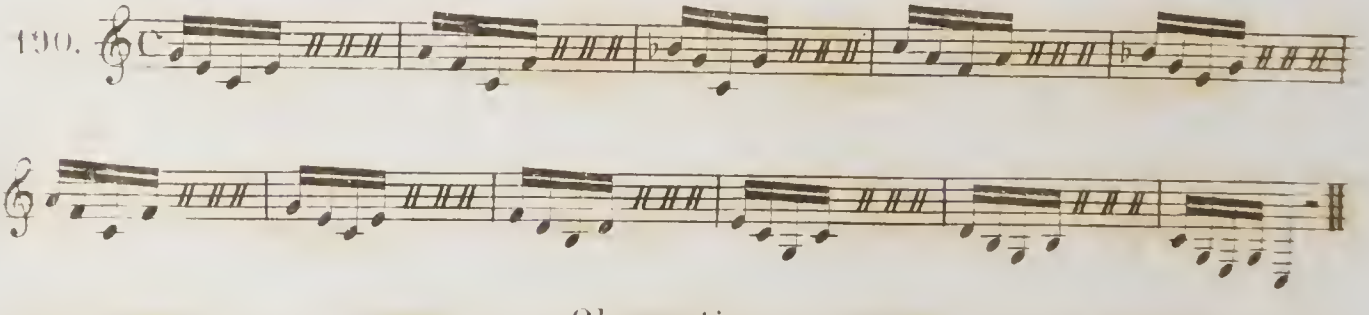
188.



189.

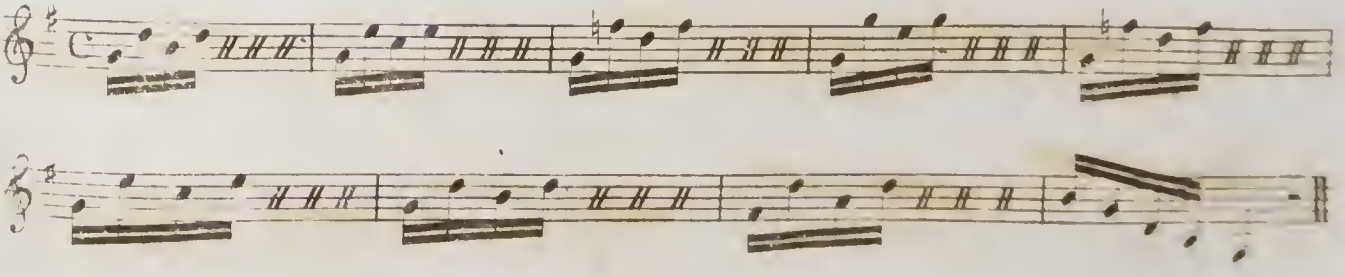


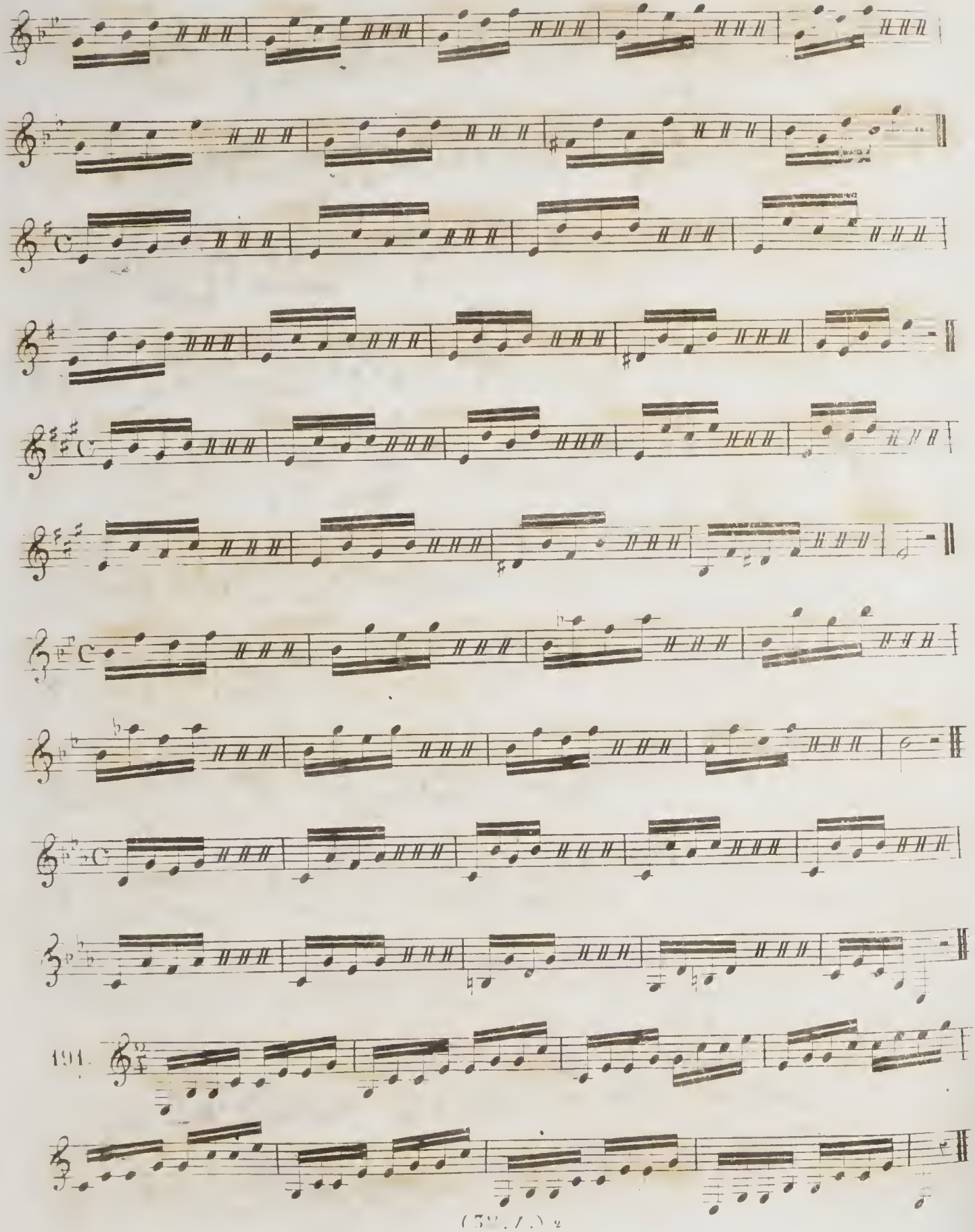
190.



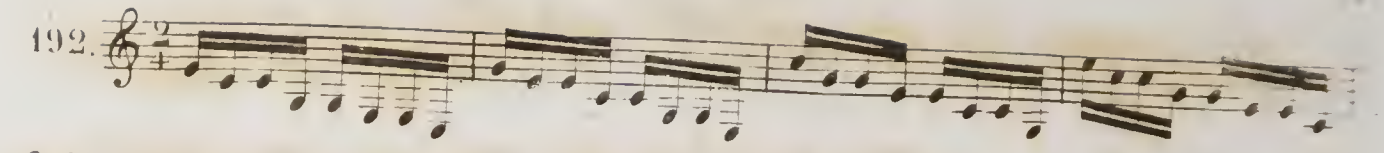
Observation.

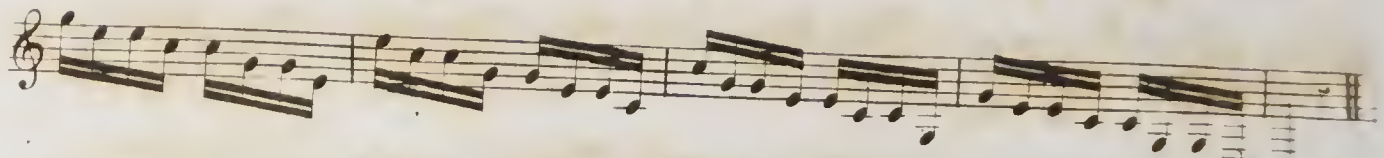
Pour donner une idée des transpositions qu'on peut faire subir aux traits qui n'ont qu'une octave d'étendue, nous présentons ici l'un des exercices précédens, transposé dans six gammes différentes. On remarquera que la note principale de chacune de ces gammes, c'est à dire la tonique, est un son naturel dans toutes les transpositions.



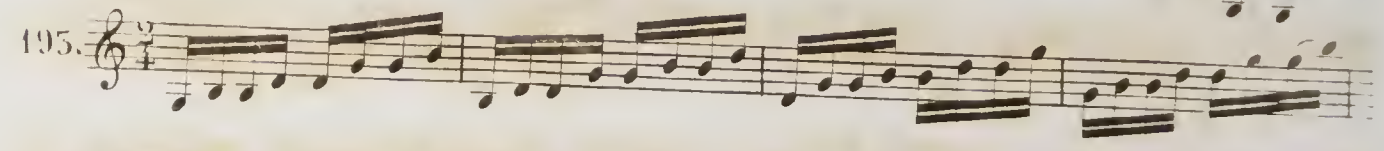

191.

192.

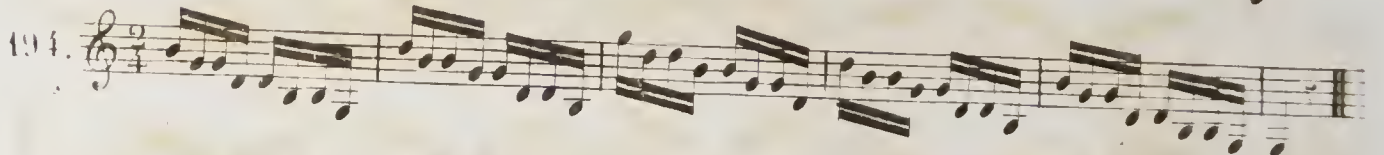




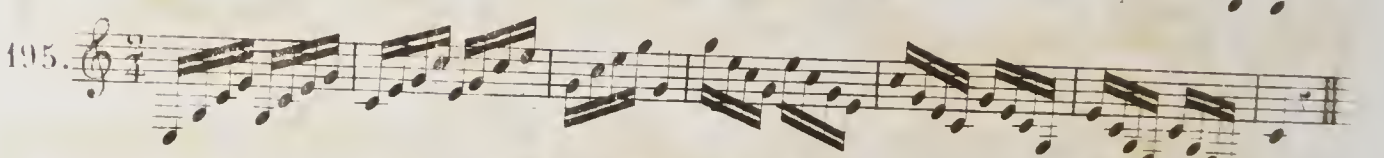
193.



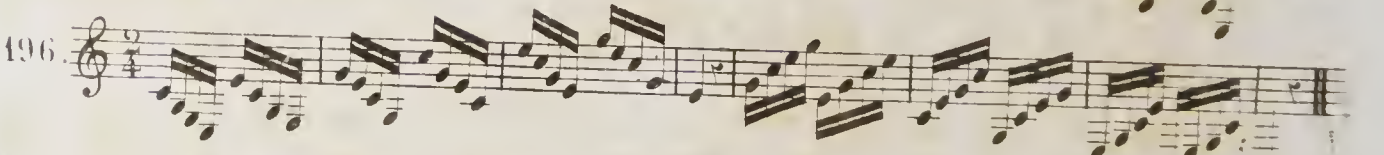
194.



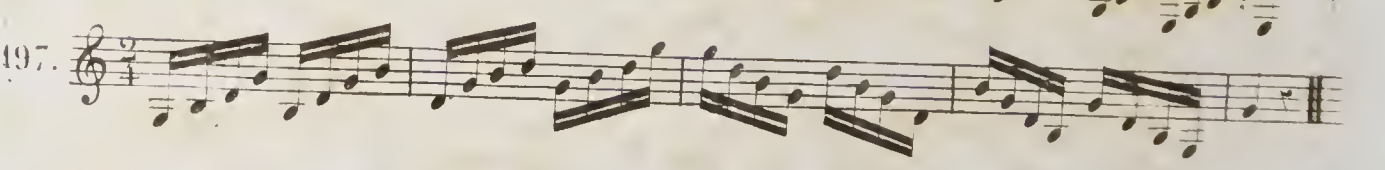
195.



196.

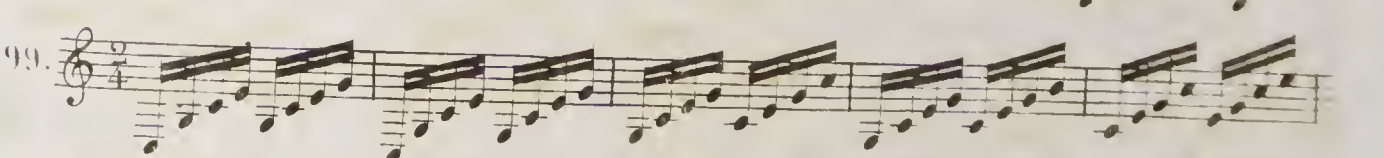


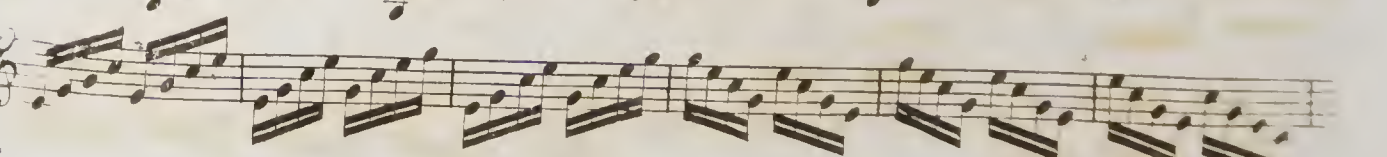
197.



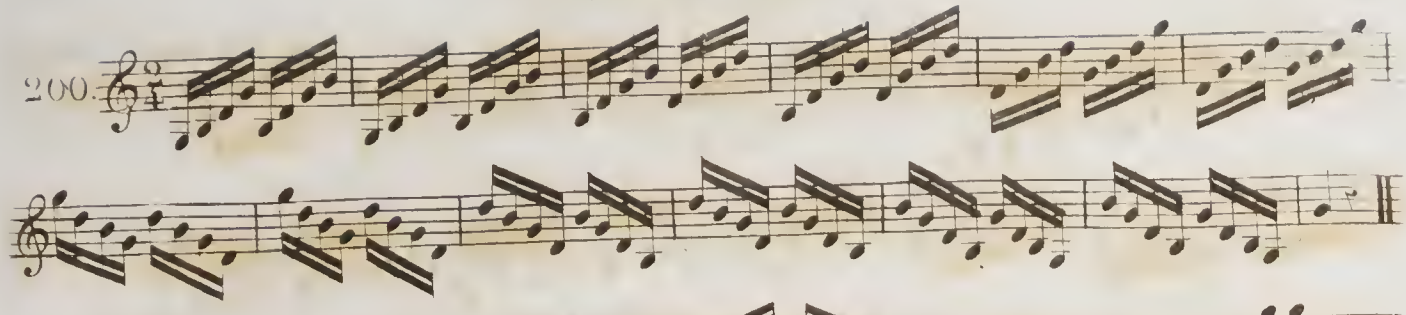
198.

199.

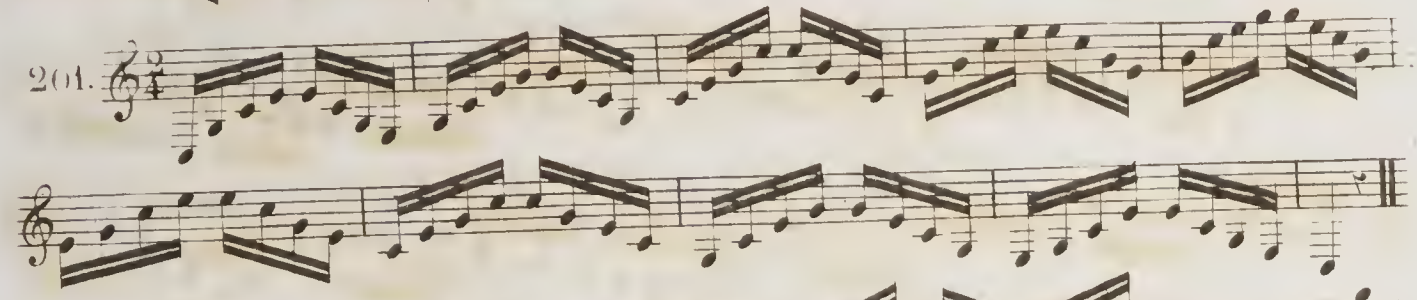




200.

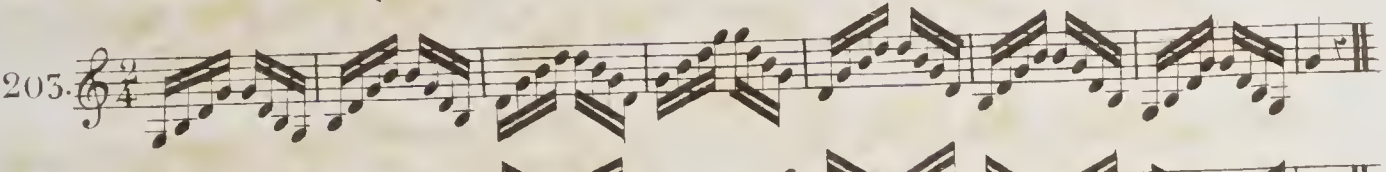


201.

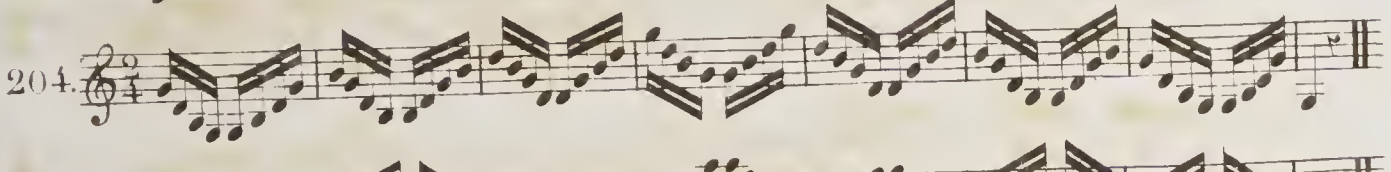


202.

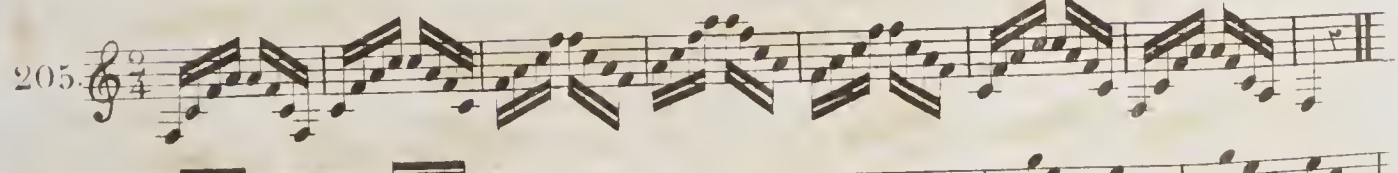
203.



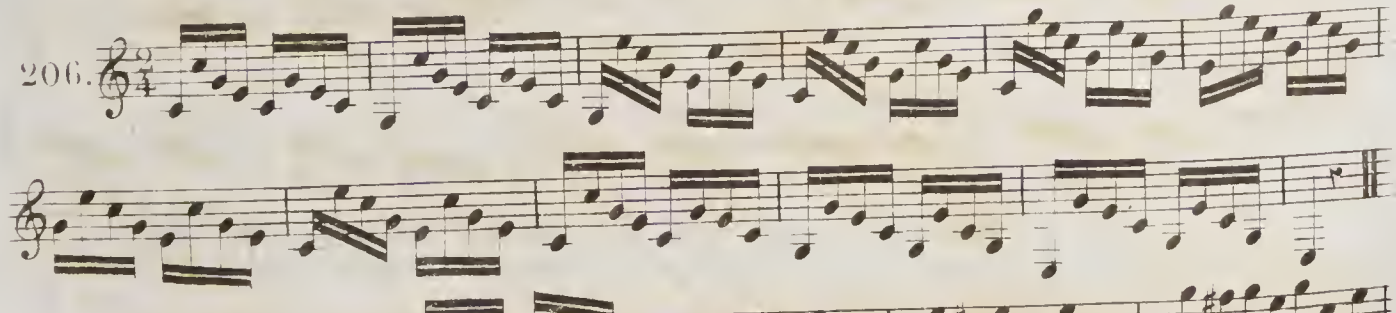
204.



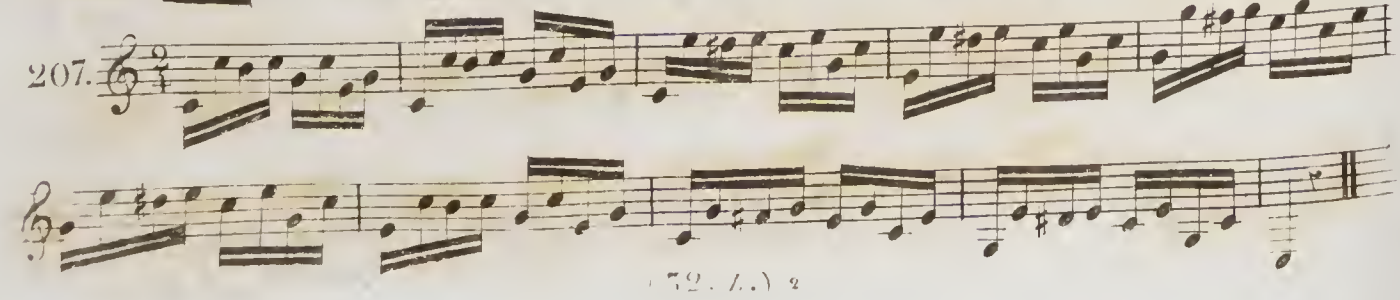
205.



206.



207.



208.

209.

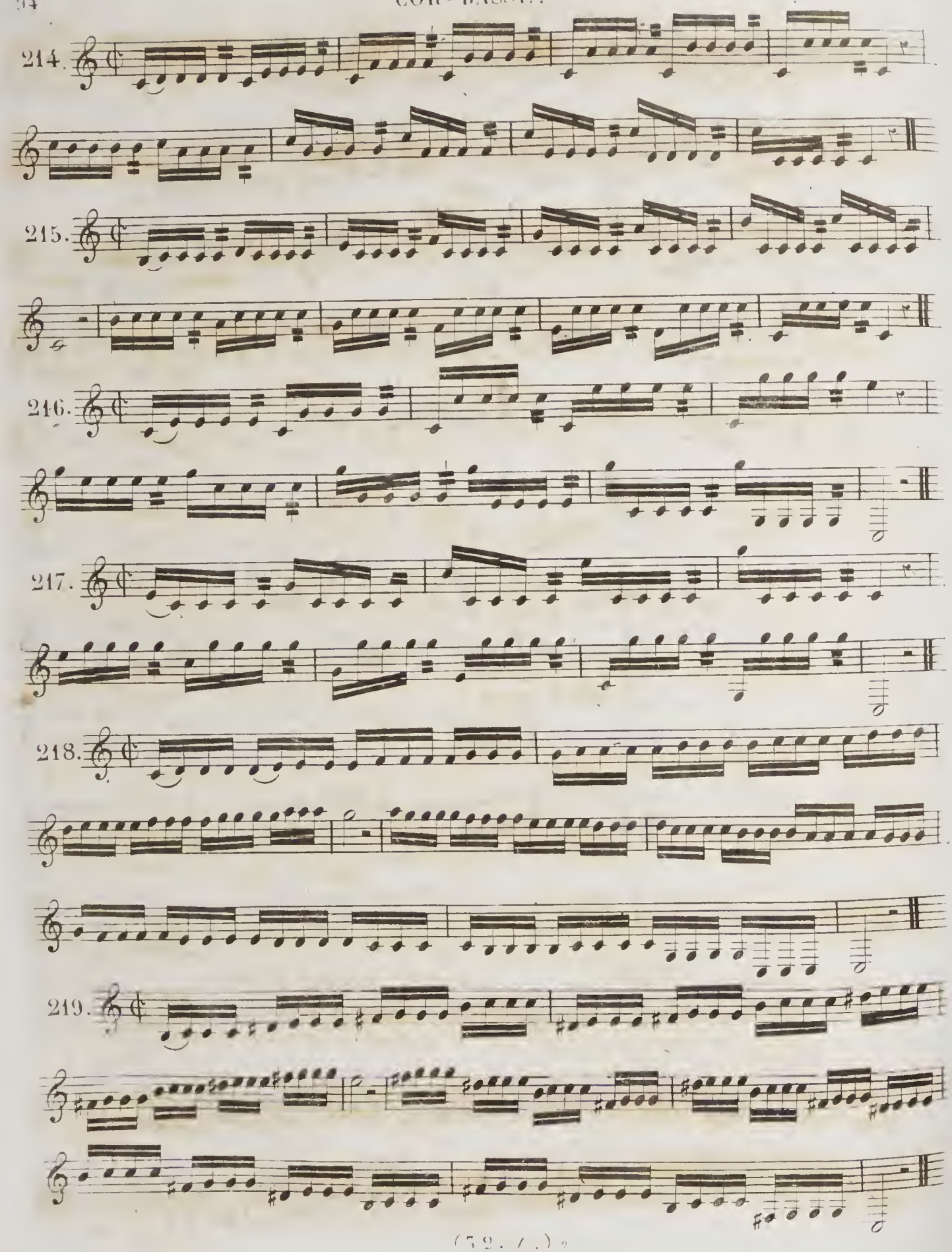
210.

211.

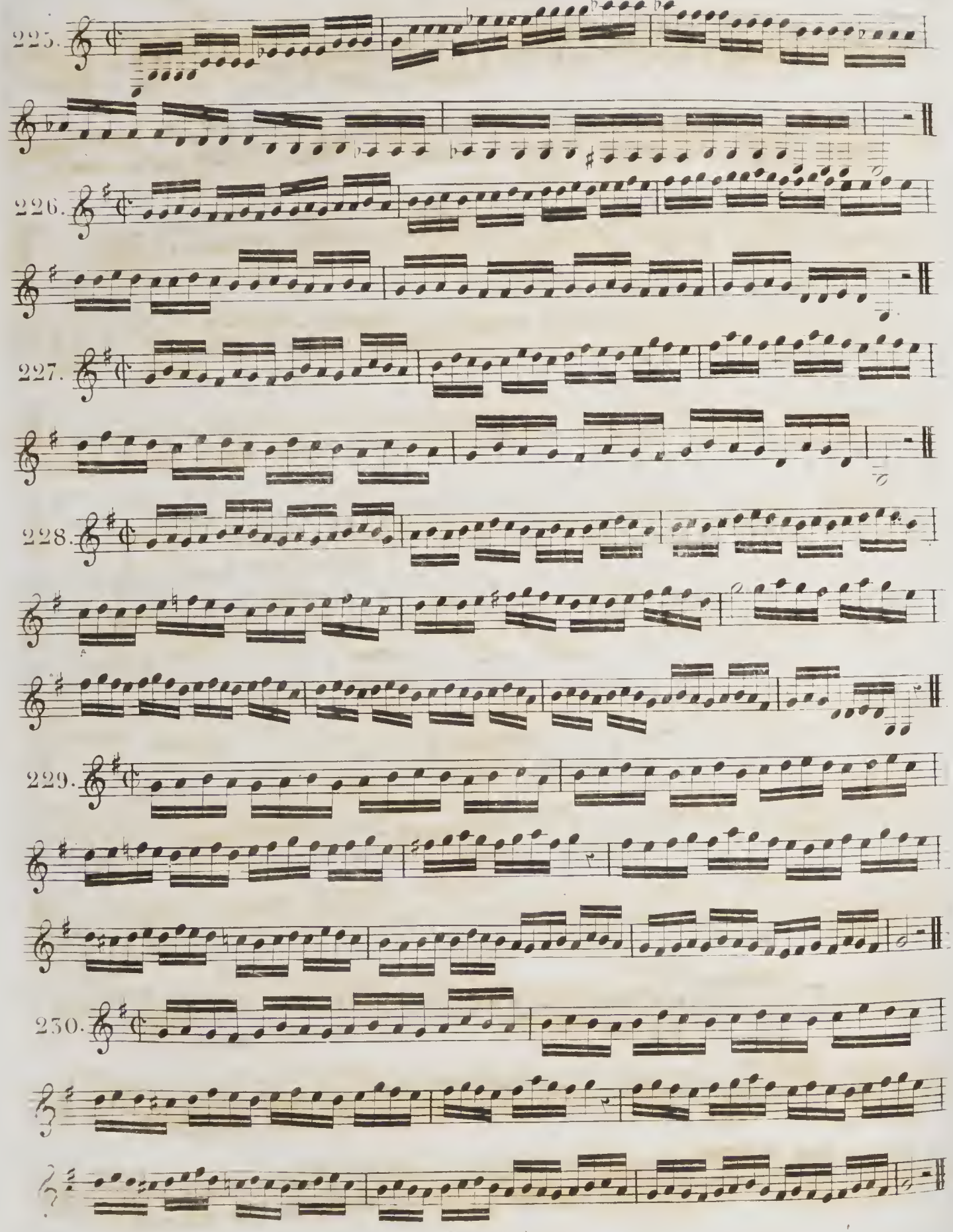
simile

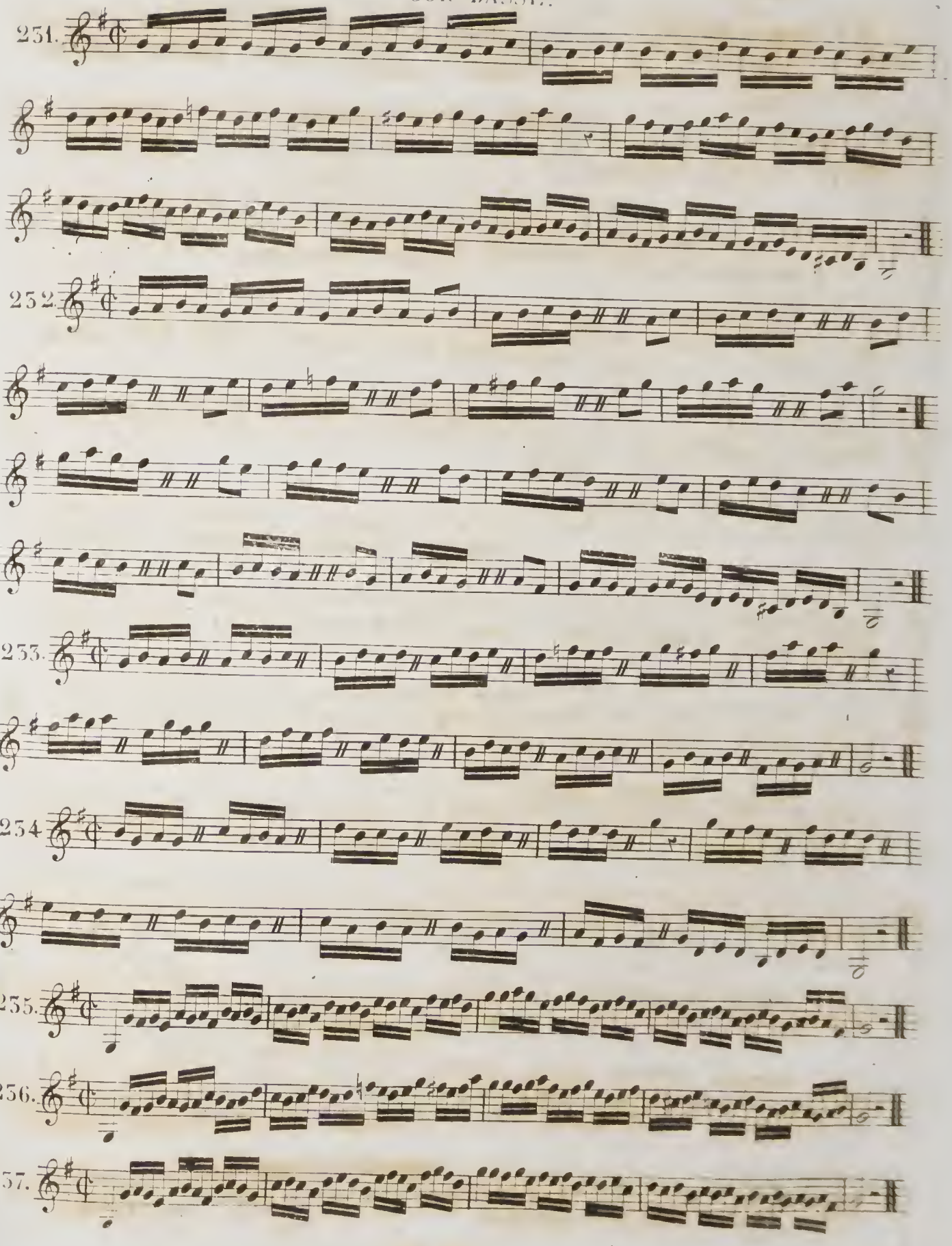
212.

213.


214.
215.
216.
217.
218.
219.

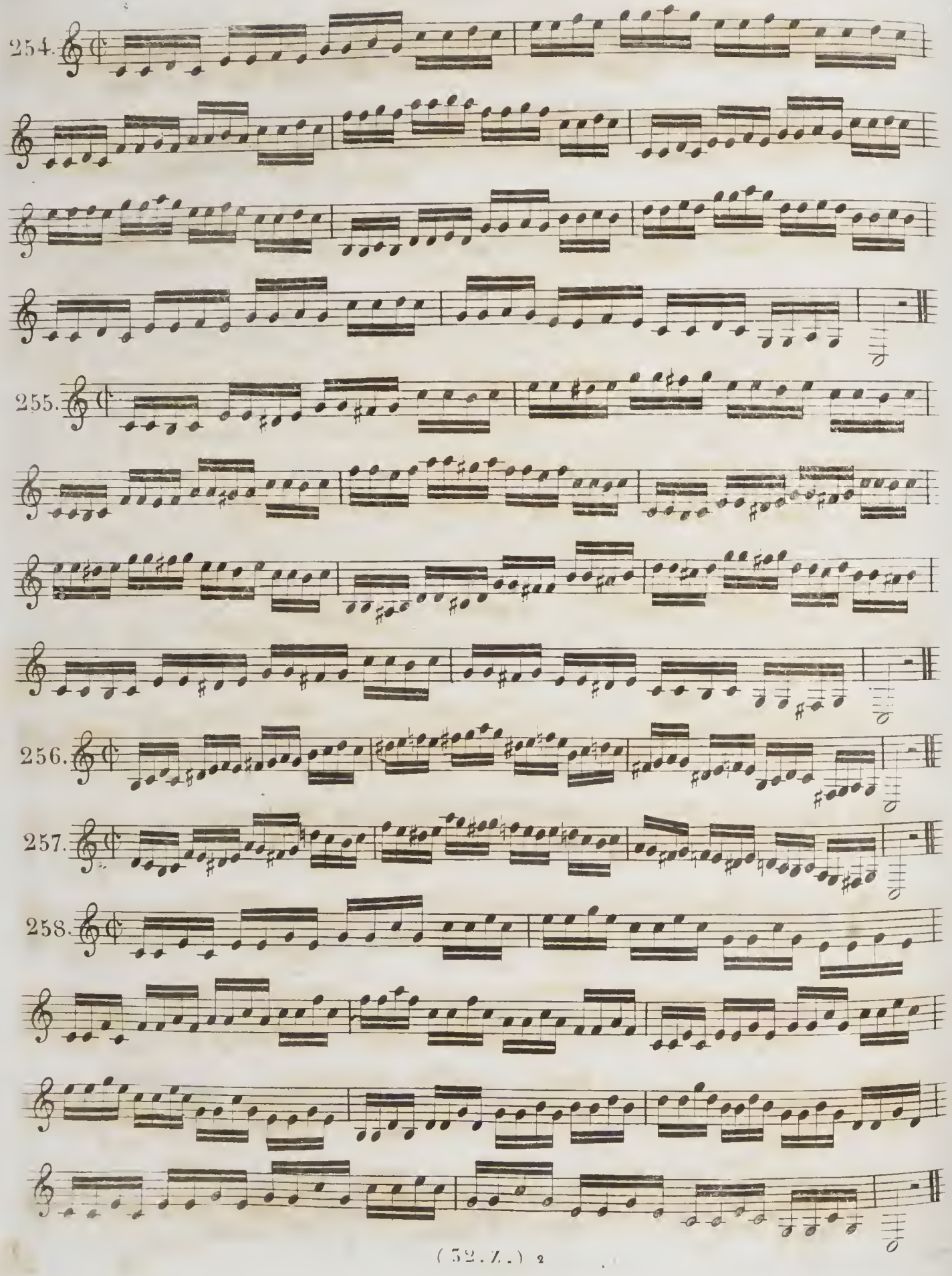
220.
221.
222.
223
224.


225.
226.
227.
228.
229.
230.


231.
232.
233.
234.
235.
236.
237.

238.
239.
240.
241.
242.
243.

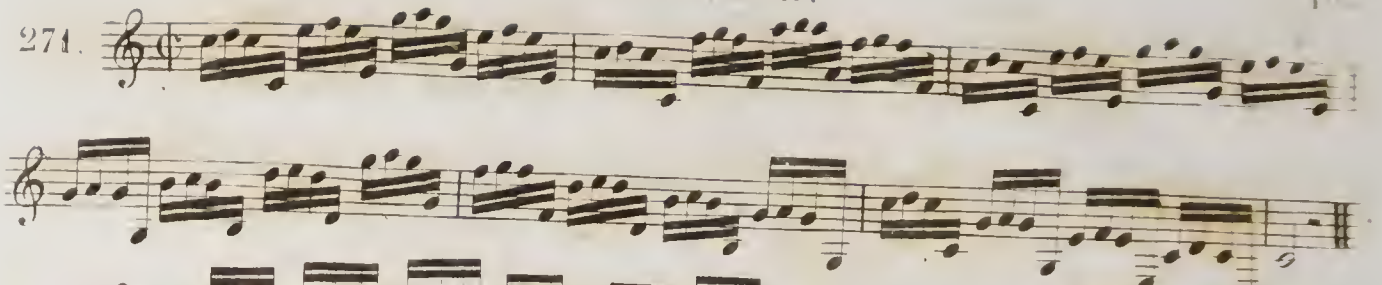
244.
245.
246.
247.
248.
249.
250.
251.
252.
253.


254.
255.
256.
257.
258.

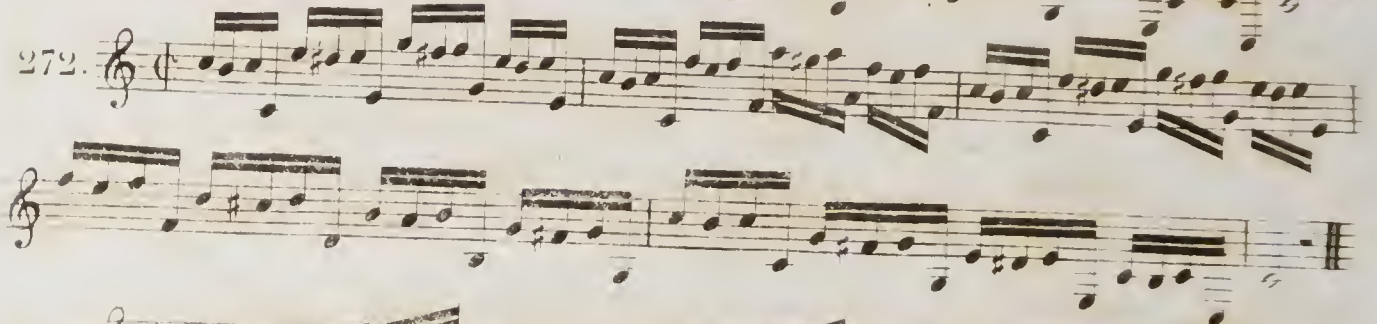
259.
260.
261.
262.
265.
264.

265.
266.
267.
268.
269.
270.

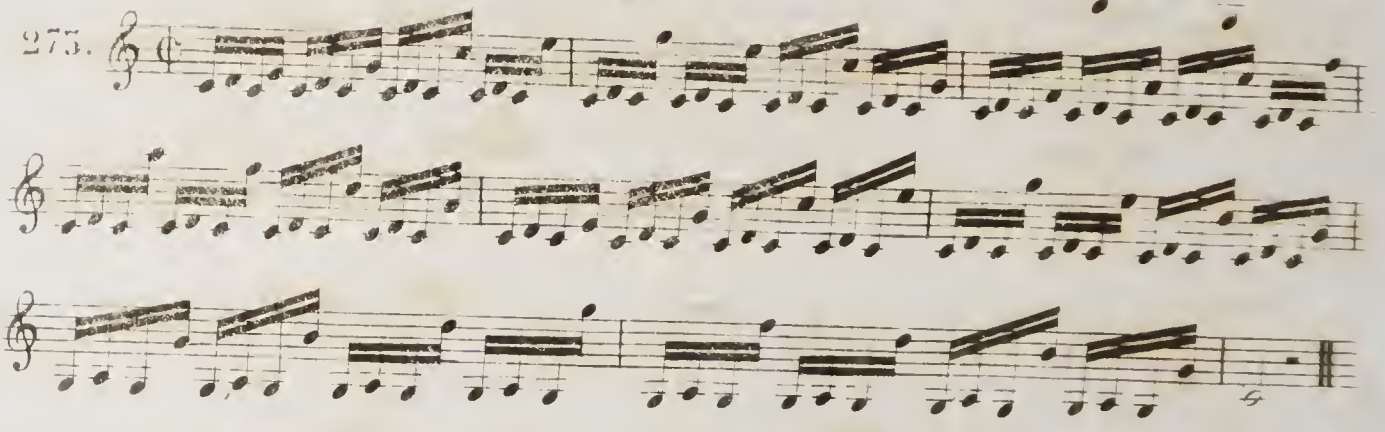
271.



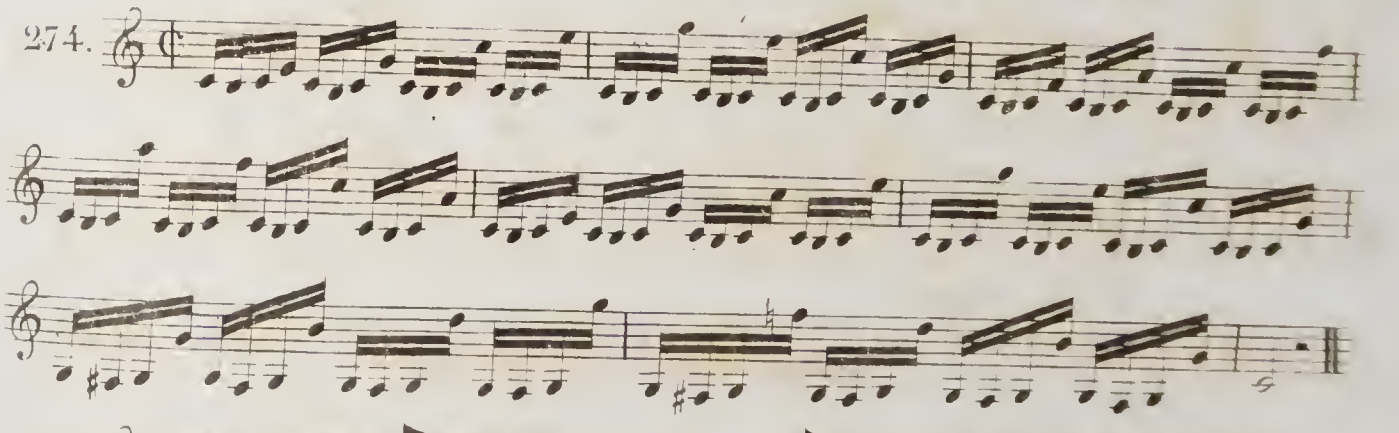
272.



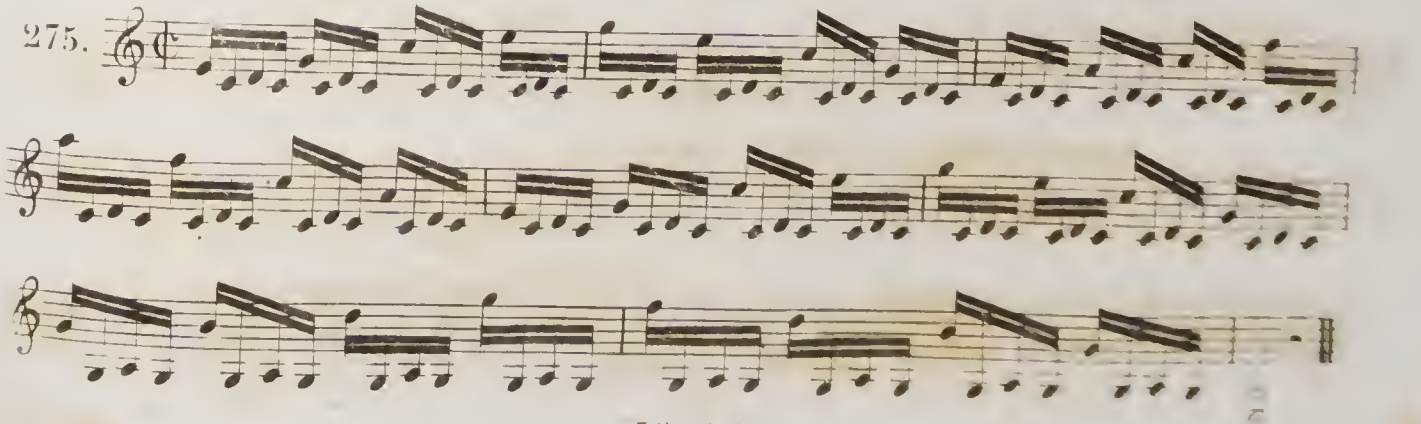
273.



274.



275.

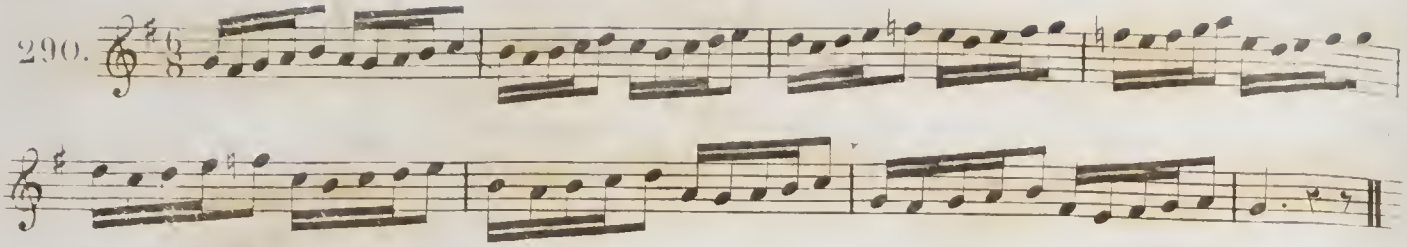


276.
277.
278.
279.
280.
281.
282.

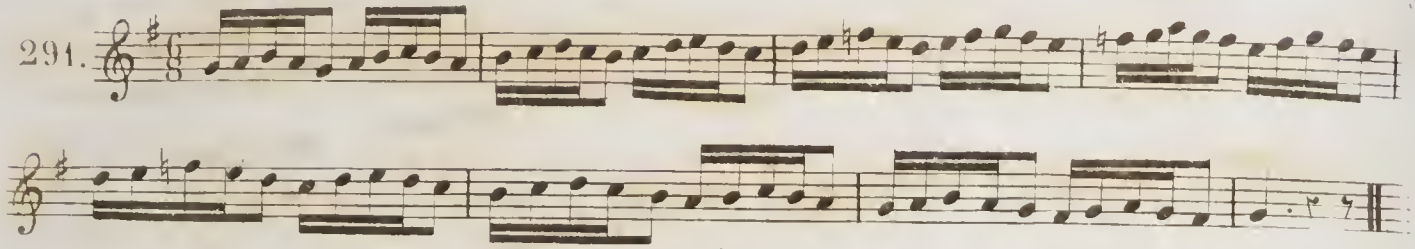
283.
284.
285.
286.
287.
288.
289.

COR-BASSE.

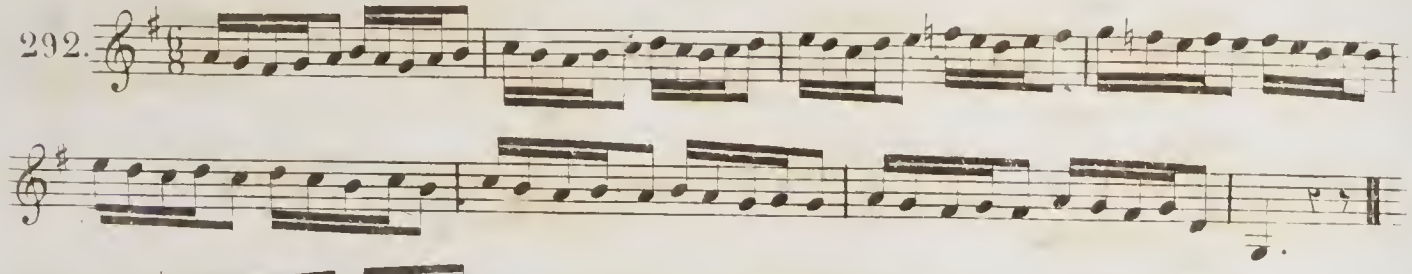
290.



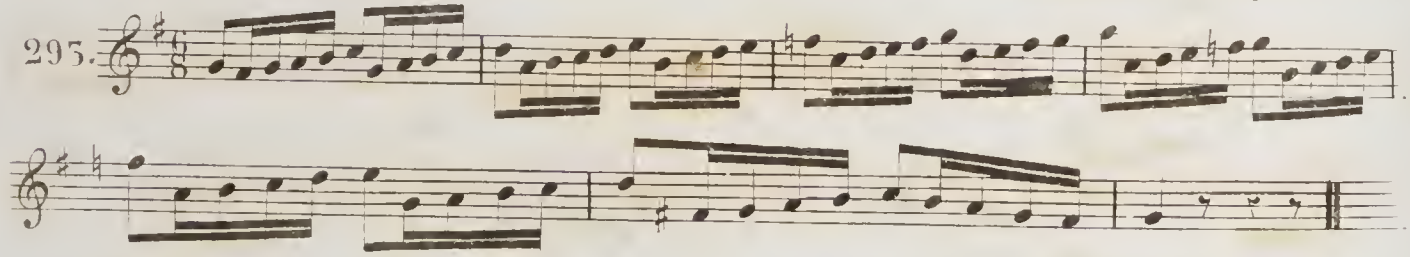
291.



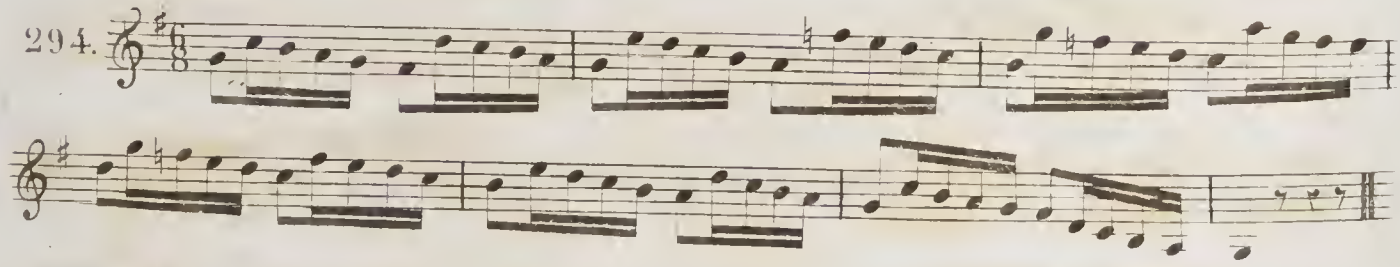
292.



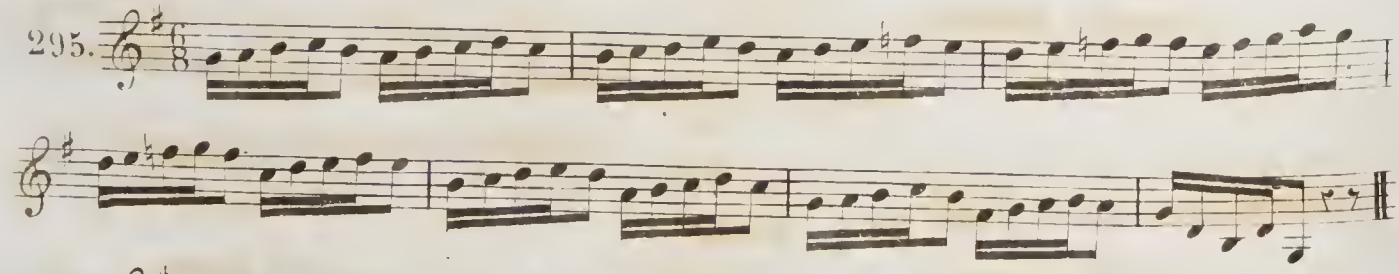
293.



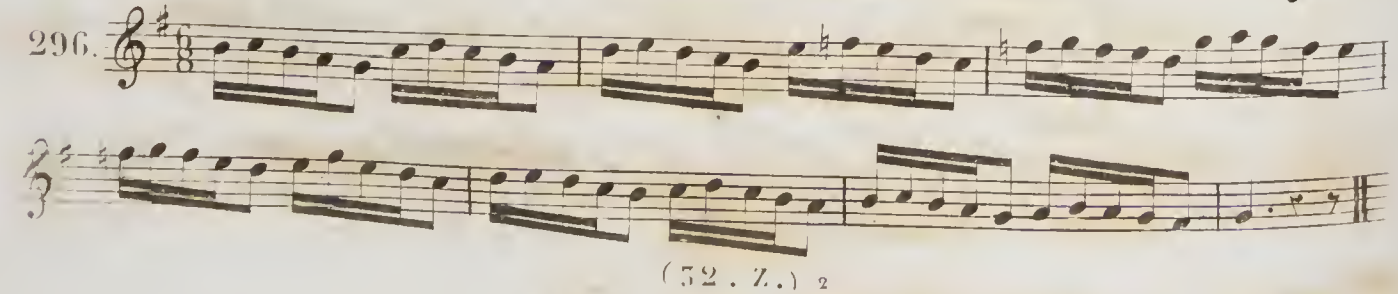
294.

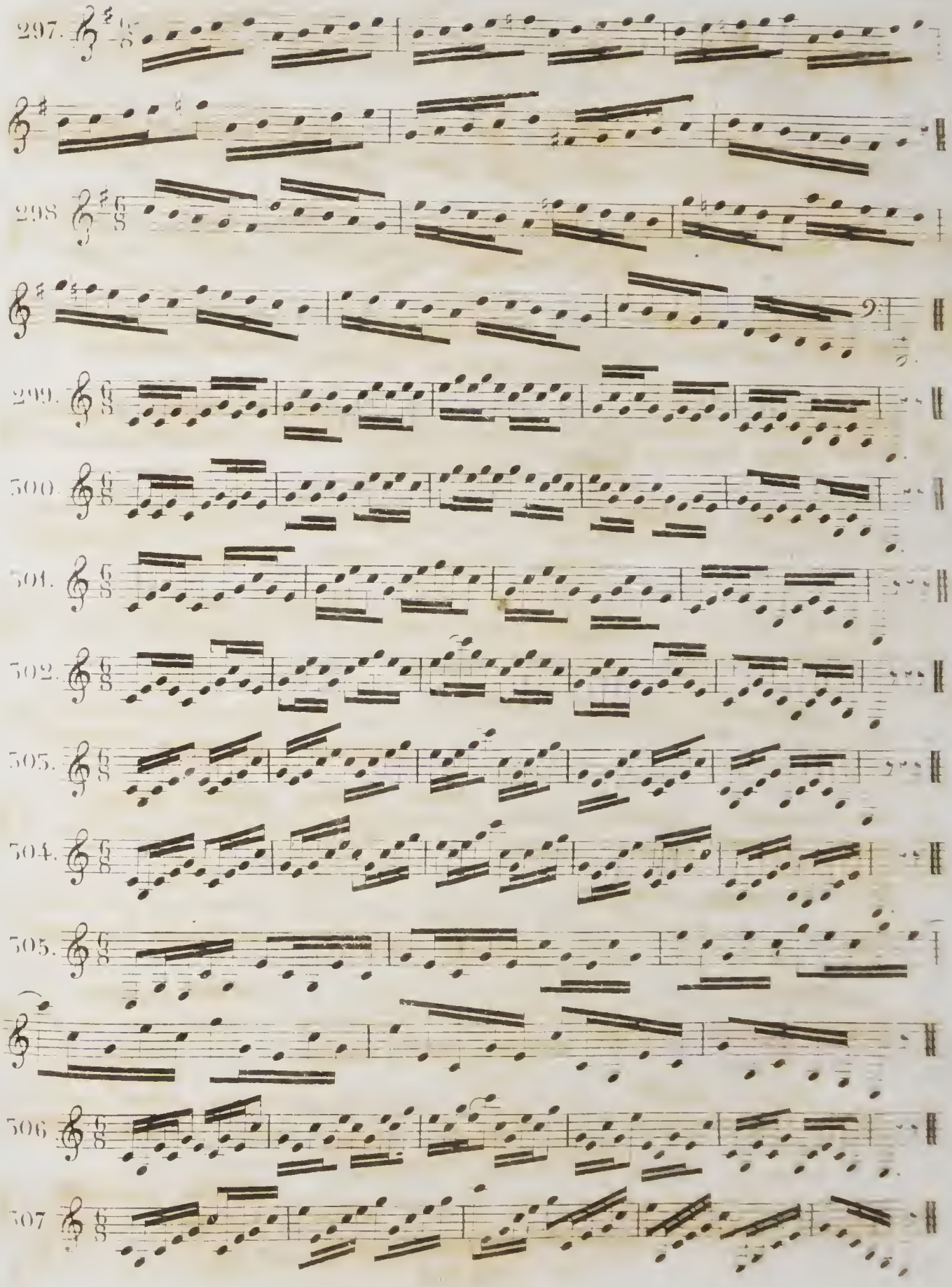


295.



296.




297.
298
299.
300.
301.
302.
303.
304.
305.
306
307

308.
309.
310.
311.
312.
313.
314.
315.

516.
517.
518.
519.
520.
521.
522.
525.
524.

525.
526.
527.
528.
529.
530.
531.
532.

335.
334.
335.
336.
337.
338.
339.
simile

simile
540.
541.
542.
543.
544.
545.
546.

547.
548.
549.
550.
551.
552.

555.
554.
555.
556.
557.
558.
559.

360.
361.
362.
363.
364.

365.
366.
367.
368.
369.
370.

ARTICLE 7.

CONSEILS AUX ELEVES

Sur les Etudes Musicales.

En composant cette Méthode, dans le dessein de donner à l'étude du Cor une nouvelle direction que nous croyons plus appropriée à sa nature, à ses moyens d'exécution, à tout ce qu'il peut être obligé de rendre en musique; ainsi que pour mettre l'Elève à même de faire des progrès plus rapides, plus certains; nous n'avons pas eu la prétention de faire oublier les méthodes déjà existantes à l'usage du même instrument, et moins que toute autre, celle de M. *Domnich*. Si donc nous avons donné un nouvel aspect à notre ouvrage, par suite du système que nous nous sommes formé; si nous avons offert une foule d'exercices et d'observations sur tant de choses omises jusqu'à présent, et qui nous paraissent essentielles; nous avouons avec plaisir, quant aux conseils que M. *Domnich* donne aux élèves, qu'il faudrait le copier littéralement pour dire aussi bien que lui. Tels sont ceux de la page 91, sur *la manière d'étudier*, par lesquels ce Professeur prescrit 1° d'exécuter tour-à-tour des morceaux de mouvemens différens; attendu que si l'*Adagio* donne la qualité de *son* et la tenue; si l'*Allegro* fait acquérir la légéreté et le brillant; un penchant exclusif pour l'un ou l'autre éloigne également du but. 2° d'exercer tous les Tons du Cor, afin de se familiariser avec les uns et les autres, et de connaître le dégré de force ou d'énergie que chacun d'eux reclâme dans l'exécution. 3° de comparer sur tous ces tons, les sons naturels et factices, afin de mettre entr'eux, toute la justesse et l'égalité désirables.

Dans le même article, M. *Domnich* condamne avec raison la manie des préludes et des phrases détachées, qui ne peut jamais donner la tenue et la fermeté d'embouchure convenables aux morceaux de longue haleine; le zèle exagéré par lequel, en prolongeant le travail au-delà d'un terme raisonnable, on s'ôte la faculté de le recommencer chaque jour, et même d'en augmenter la durée, à mesure que les moyens croissent par l'habitude de l'exercice.

Travailler peu et souvent est le précepte de tout bon professeur; il doit donc être la règle des étudians: mais, par la raison qu'on ne peut s'exercer longtems de suite sur notre instrument, il faut remplir les intervalles par d'autres études. Parmi celles qui ont un rapport immédiat avec l'objet que se propose le musicien, sont les différentes branches de l'art musical, telles que l'harmonie, la mélodie, la composition, et l'étude d'un instrument à cordes, conformément encore aux conseils de M. *Domnich*, et aux raisons qu'il en donne page 92. (1)

(1) *Le Violoncelle*, comme nous l'avons déjà dit, étant l'instrument le plus propre à accompagner le Cor dans ses études, nous semble devoir être préféré; ce qui n'empêche pas d'y joindre le Piano, et même [illegible] exécuteur, indépendamment des ressources qu'il offre d'ailleurs.

Il ne suffit pas d'exceller dans le mécanisme d'un instrument, d'en avoir vaincu les plus grandes difficultés, il faut encore acquérir le talent de se faire une musique que l'on exécutera toujours mieux que celle des autres, parce qu'on en connaîtra bien, et le vrai caractere, et les intentions, et l'harmonie qui permet de varier ses idées, d'y ajouter ou d'y retrancher à propos. Or, si l'étude du solfège a dû précéder celle de l'instrument qu'on adopte, l'étude de la composition doit, ou s'unir à celle de l'instrument principal, ou la suivre immédiatement.

Il est bon de connaître aussi les autres instrumens par la théorie, afin de savoir les employer, quand on compose ses morceaux de concerts. On peut donc regretter que les Méthodes à l'usage des différens instrumens, ne donnent pas des instructions suffisantes sur leur emploi. C'est pour ne pas mériter de reproches à cet égard, que nous avons consacré toute la troisième partie de cette méthode à ce genre d'instruction, et que nous l'adressons aux jeunes compositeurs.

On peut joindre ici le conseil de se procurer de bonne heure les meilleurs livres relatifs à l'art que l'on exerce, et que l'on peut être appelé à professer.

Un homme qui veut écrire dans sa propre langue, sait bien que les études de collège les plus complètes sont insuffisantes, et qu'il doit nourrir et orner son esprit par la lecture des meilleurs poëtes et prosateurs, non seulement de son pays, mais aussi des autres nations; il en est de même du musicien: Aux ouvrages didactiques dont il a pû faire une étude particulière, il doit joindre les meilleures partitions d'Opéra, de symphonies, de quatuors etc, et les avoir sans cesse sous les yeux. Ce n'est pas encore assez, s'il n'entend souvent, et jusqu'à parfaite connaissance, les ouvrages qu'il aura lus, puisque cette audition confirmera ou rectifiera les idées que la simple lecture aura pû lui laisser: car, malgré le sentiment de quelques personnes qui se flattent de juger d'une musique quelconque et de son effet par les yeux seulement, nous conseillons au jeune musicien d'entendre, plus encore qu'il ne pourra lire.

Enfin, de même que celui qui se destine à la déclamation doit fréquenter les théâtres et profiter des exemples que lui donnent les meilleurs acteurs; de même aussi, le musicien doit, autant que possible, écouter souvent les instrumentistes les plus célèbres et les chanteurs les plus en renom, afin de former sur eux son goût et son st[illegible]. Mais il y a ici une erreur à éviter; et cette erreur est celle qui consiste à confondre souvent la vogue avec la réputation: celle-ci s'augmente sans cesse, parce que les vrais connaisseurs sur le suffrage desquels elle s'établit, sont aussi sévères dans leurs critiques que mesurés dans leurs éloges, et que l'artiste sait profiter des unes, et apprécier les autres. La *vogue*, au contraire, s'affaiblit et tombe bientôt, par ce qu'elle n'est basée le plus souvent, que sur une circonstance fortuite, un engouement

du public, la mode, le goût du jour. Si donc, un jeune artiste veut se montrer un modèle parmi les chanteurs ou les instrumentistes renommés, qu'il se garde de faire son choix au hasard, et avant que son goût soit formé; qu'il ne se laisse pas séduire par le plaisir même qu'il peut ressentir, et qu'il voit partager aux autres: les applaudissemens inconsidérés de la flatterie ou de l'ignorance ont plus d'une fois gâté les artistes les plus dignes, d'ailleurs, de servir de modèles, et qui, sottement fiers de certains succès, ont encheri sur les écarts qui les leur avaient procurés. Les éloges raisonnés de quelques connaisseurs sincères, valent souvent mieux pour l'artiste, que les milliers de bravos qui font retentir la plus vaste enceinte.

On n'acquiert donc la réputation qu'en la méritant par un talent vrai; et ce talent ne peut être que le fruit d'études et de réflexions qui nous fixent tellement dans la bonne voie, que rien ne puisse nous en faire dévier.

ARTICLE 8.

DE LA TIMIDITÉ, OU DE LA MÉFIANCE DE SOI-MÊME, Dans l'Exécution en *public*.

Nous avons déjà dit que l'usage des instrumens à vent, loin de nuire à la santé, paraissait lui être favorable, lorsque l'exercice en était modéré. En effet: on concevra naturellement que les poumons doivent acquérir plus de force par l'exercice presque continuel de dilatation et de resserrement auquel d'ailleurs ils s'habituent sans peine. Il en est de ces organes comme de toutes les facultés de l'homme: celui qui est accoutumé à manier et à battre le fer, a les bras plus nerveux; le danseur et le soldat ont la démarche plus ferme, plus assurée; le cerveau de l'homme habitué à penser, à étudier, résiste à l'âge, et connait rarement l'aliénation: mais ce que le travail et l'exercice continuel font acquérir, peut aussi se perdre de plusieurs manières; soit par paresse, soit par une vie peu régulière, soit enfin par une timidité excessive qui s'empare de quelques artistes, sentiment sur lequel raisonnent à leur aise ceux qui ne l'ont pas connu.

L'adolescence, qui copie et récite, ne connait pas la crainte; ne sentant que par autrui, elle se laisse guider par les conseils du maître, qui ne lui laisse rien entreprendre au-dessus de ses forces; de plus, elle ignore le danger, et l'audace augmente ses moyens. C'est dans un âge plus avancé, lorsque les travaux solitaires, et quelques essais en public nous ont donné la conscience de nos moyens, que nous voulons souvent risquer beaucoup, sans songer alors que toute indulgence a cessé pour nous, et que nous sommes exposés, désormais, aux jugemens severes des vrais connaisseurs.

à la malignité des ignorans, aux critiques amères de quelques envieux: mais, au moment de paraître devant ces différens juges et surtout, lorsqu'enfin nous sommes sous leurs yeux, la vive émotion qui s'empare de nous, paralyse nos moyens au point de nous donner l'apparence de la médiocrité. Cette épreuve, plusieurs fois renouvelée, suffit pour ôter à jamais toute assurance: ainsi, tant qu'on ne se sent pas la hardiesse ou la tranquillité nécessaire pour se rendre maître de soi et de ses sensations, on ne doit jouer que des morceaux dont on n'ait rien à redouter, quant à la difficulté: comme le succès en est presqu'infaillible, les encouragemens qu'on reçoit augmentent la confiance, et l'on se sent capable, chaque fois, d'oser davantage.

Nous ne dirons rien de l'enfance, qui ne sait que singer. Les petits prodiges mêmes, ou réputés tels, nous semblent devoir causer moins de surprise que de tristesse, et d'inquiétude pour leur avenir. Les fruits dont la maturité est forcée, ont peu de saveur, et se flétrissent promptement. (1)

ARTICLE 9.

DE L'ACCOMPAGNEMENT SIMPLE ET OBLIGÉ.

Les Musiciens qui n'ont pas un vif amour de l'art qu'ils exercent, ou qui ne ressentent que faiblement les sensations qu'il fait éprouver, non seulement n'acquièrent jamais un talent distingué, mais encore, ils font sentir leur faiblesse dans l'ensemble comme dans les plus simples détails: Vrais instrumens à cylindre et à ressort, sans en avoir la régularité ils en ont toute la froideur et la monotonie; mais ceux qui sentent vivement, qui éprouvent pour tout ce qui est beau, ce transport, cet enthousiasme qui enflamme les vrais artistes, mettent du soin, de la vie, de la chaleur dans les moindres détails; surtout lorsqu'ils s'aperçoivent que le compositeur n'a rien écrit qui ne soit vraiment utile à l'effet général, ou à des intentions particulières. On est toujours coupable de se négliger dans les accompagnemens, quelle que soit leur simplicité; on l'est bien plus de les changer, de les transformer en charge, par une expression exagérée, ou par des agrémens d'un goût suranné: c'est manquer au public et à soi-même. L'Exécutant est à l'orchestre pour remplir un devoir dans l'accomplissement duquel il doit trouver sa propre satisfaction, ainsi que par la manière dont il s'en acquitte. (2)

---

(1) Les exceptions sont trop rares pour qu'elles puissent détruire notre observation; et l'expérience de tous les tems a prouvé que l'Artiste ne parvient à l'apogée de son talent qu'à l'âge de quarante ans environ. Il reste stationnaire plus ou moins longtems, selon la force physique dont il est doué; après quoi, il gagne en expression, en sentiment, ce qu'il perd en moyens d'exécution.

(2) On ne manque pas moins au public, en faisant précéder l'exécution de préludes qui le fatiguent, l'obsèdent, et n'amusent que ceux dont les oreilles peuvent supporter une pareille cacophonie. Ces préludes ôtent à la musique une partie de son effet, et à l'auditeur le plaisir de la surprise, puisqu'il est

La Réputation ne nous est donnée par le public, que dir[illegible] trapp[illegible] nos confrères nous jugent sur les choses les plus cachées, aussi bien que sur celles qui sont le plus en évidence.

Montrons-nous donc jaloux de mériter leurs suffrages sur tous les points, afin qu'ils nous citent à nos contemporains ou à nos successeurs, soit dans un rapprochement honorable pour les uns, soit comme un reproche indirect pour les autres.

Dans les masses, dans le forte, que la vigueur, l'énergie des sons se fasse sentir, qu'ils remplissent le lieu où l'on est; qu'ils frappent, étonnent, entraînent l'auditeur, et fassent passer dans son âme le sentiment dont l'auteur a voulu qu'elle fût pénétrée.

Dans l'accompagnement des voix ou des instrumens, au contraire, qu'ils s'adoucissent assez pour soutenir les unes et les autres, pas assez pour qu'on paraisse les abandonner.

Enfin, si l'accompagnement est obligé, les sons doivent être modifiés dans leur force et dans leur plénitude, de manière qu'ils se marient aux autres voix, et qu'ils soient entendus autant, mais jamais plus qu'elles. Ce mélange est quelquefois un duo, un trio, un quatuor etc, alors les nuances sont égales entr'elles, ou leurs modifications deviennent générales, de particulières qu'elles étaient.

Une excellente école d'instrumens à vent, pour apprendre à accompagner avec soin, à se sacrifier à propos pour celui qui chante, pour faire ressortir une *rentrée*, une intention, ou pour se rendre à son tour maître du terrain dans un solo, serait, sans contredit l'exécution des Quintetti de M. *Reicha*, pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, [illegible]

Nous croyons que la dernière année scolaire des élèves lauréats du conservatoire, serait utilement remplie par l'étude de ces ouvrages, sous les yeux et l'inspection de professeurs qui auraient l'habitude de cette musique.

La plus grande difficulté pour les Cors qui commencent à accompagner à l'orchestre, est de suivre les modulations, tout en comptant un nombre de pauses plus ou moins grand, après quoi, ils doivent rapporter les notes par lesquelles ils rentrent, à leur vrai diapason, et à l'accord dont elles font partie. Ce n'est pas assez d'être bon musicien, il faut encore une attention soutenue, un calcul de tous les momens, une grande habitude du dégré de pression convenable à l'emission de tel ou tel son sur tel ton quelconque.

La nature du Cor, et la manière dont sa musique est écrite, font, qu'une note qui est toujours la même, à la vue de l'exécutant, devient, pour l'oreille, un son différent sur chaque [illegible]

[illegible] blâme sur les sons, avant d'avoir entendu les premières notes de l'Ouverture ou de la Symphonie [illegible] prélude est de trop, là, où l'on doit cacher les moyens pour ne montrer que les résultats. Quelques [illegible] tures sont bons pour se préparer à l'exécution, assurer l'accord des instrumens, donner de la [illegible] aux lèvres, de la légèreté aux doigts; mais devant le public, si vous vous essayez de [illegible] l'effet, distraction ou vanité, vous ne pouvez avec [illegible] [illegible] partie de cette musique [illegible]

ARTICLE 10.

DU CONCERTO.

Tous les genres de composition, et tous les caractères de musique traités sur les instrumens à cordes ou à vent, l'ont été pareillement sur le Cor. Ainsi, le *Solo* et le *Concerto*, le duo et la concertante, le trio, le quatuor, le quintetto etc. ont reçu un ou plusieurs Cors: les différens styles lui sont également propres, tant qu'ils ne sortent pas de la nature de l'instrument; c'est-à-dire que le mouvement, le nombre, la durée des notes s'accorde avec la possibilité d'exécution. Conséquemment, la gravité du Maestoso la solennité du Cantabile, la grâce de l'Andante, la naïveté de la Pastorale conviennent au Cor; mais la vivacité du Menuet Allegro, le brillant du Rondeau, la légèreté du Presto ont besoin d'être tempérés dans le mouvement ou la valeur des notes, pour réussir sur un instrument dont les vibrations sont lentes, son diapason étant renfermé dans ceux de l'Alto, du Violoncelle et de la Contre-basse, même avec les tons les plus propres au Solo.

Quelques personnes critiquent le Concerto sur le Cor, dont la nature, disent-elles, est uniquement de chanter, et non de faire des traits. Le peu de ressources de l'instrument est mis en avant, comme raison convaincante, par ces juges un peu exclusifs, qui, n'ayant jamais pratiqué le Cor, non seulement n'en connaissent pas toutes les ressources, mais encore ne pensent pas à tout le parti que l'exécutant habile peut tirer des plus faibles moyens. Si on les en croyait, le Cor seroit réduit aux morceaux purement *chantans*: mais, pour exécuter les simples ornemens du Cantabile avec grâce, précision, netteté, il faut avoir vaincu les difficultés attachées à des passages plus vifs: pour jouer le Rondeau avec le brillant, la légèreté, le fini qu'il exige, il faut s'être longtems exercé sur des études d'un mouvement plus rapide encore. Ainsi, il faudrait, de toute nécessité, s'exercer sur des traits qui pussent nous conduire aux résultats exigés dans les chants de divers caractères et mouvemens, et s'interdire ensuite, en public, l'exécution des morceaux où les traits sont d'un usage habituel et permis: c'est-à-dire, supprimer presque tous les genres de musique sur le Cor; se borner, enfin, à la simple période, dans le mouvement lent ou modéré.

Au lieu de suivre de tels avis, on demandera la permission de faire observer que le Concerto est, pour l'instrumentiste, ce que l'ariette de bravoure est pour le chanteur. Et qu'est-ce que l'ariette de bravoure, si non une espèce de Concerto pour la voix? Les traits les plus difficiles que la voix puisse faire, ne sont-ils pas d'obligation dans ces morceaux; et leur effet, quand ils sont exécutés convenablement, ne font-ils

pas plaisir au public, ou ne sont-ils pas pour lui un plaisir de plus

Partant de ce principe, on peut se croire autorisé à adapter quelques traits aux chants, persuadé que, si ces traits sont en rapport avec le caractère des chants, avec la nature de l'instrument et les moyens des bons exécutans, ces traits, bien rendus, produiront autant d'effet, feront autant de plaisir sur le Cor, que sur tout autre instrument. Le Concerto de Cor pourra donc être admis, lorsqu'au lieu de le hérisser de difficultés, on le parsemera simplement de traits neufs, saillans et gracieux, en rapport avec la mélodie; lorsque ces traits, conformes à la nature de l'instrument et à la possibilité d'exécution, n'exigeront point trop d'efforts de la part de l'exécutant; lorsqu'enfin les *tutti* de ces morceaux, s'enchaînant naturellement aux solo, ou les amenant avec art, ils n'auront plus cette longueur démesurée, fatigante, prétentieuse, qu'on leur donne depuis si longtems, quelque soit l'instrument pour lequel ils sont composés: car, c'est celui qui se présente, qui se sépare de ses confrères pour se mettre en évidence, comme partie principale, c'est celui-là surtout qu'on veut entendre, et non un orchestre entier qui vient d'exécuter une symphonie d'Haydn, ou une ouverture de Mozart, et qui doit ensuite écraser le concertant de ses propres tutti, s'il les prolonge au-delà d'un terme raisonnable.

Il semble que l'orchestre devrait être encore, à l'égard de l'instrumentiste, ce qu'il est à l'égard du chanteur; c'est-à-dire, ne faire que des ritournelles, soit pour annoncer le morceau, soit pour reposer un instant celui qui l'exécute.

Dans le Concerto, comme dans l'air de bravoure, le virtuose se promet de faire jouir le public des dons qu'il a reçus de la nature, développés par les résultats d'un travail long et pénible. Le Concerto est enfin le morceau le plus varié que ce virtuose puisse offrir au public, parce qu'il présente trois caractères bien distincts: dans le premier, ordinairement d'un mouvement modéré, grave ou majestueux, l'exécutant fait voir l'étendue de son instrument, la beauté de ses sons, la flexibilité de ses moyens; dans le Cantabile, il cherche à émouvoir par la douceur de ses sons, l'expression qu'il leur donne, le sentiment qu'il répand dans ses chants; dans le Rondeau, enfin, il fait succéder à l'émotion tendre ou religieuse qu'il a fait naître, une joie vive et pure, par des accens brillans, légers et gracieux.

---

(1) Si les traits de difficultés ne conviennent point au Cor, ils ne conviennent pas plus aux voix d'hommes: cependant, que l'on supprime l'Air de bravoure, et l'art du chant pourra perdre beaucoup.

Quelques chanteurs abusent de leur facilité pour entasser les difficultés; ils ont tort sans doute: mais ceux qui se les interdisent totalement, même dans les morceaux de concert, ne pourront avec [illegible] en donner d'autre raison que leur paresse, ou leurs facultés bornées.

Il est difficile sans doute, de reunir les qualités qui font, avec supériorité

Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

La nature accorde rarement toutes ses faveurs au même individu; mais, par un travail assidu, par une grande persévérance, beaucoup de reflexions, d'essais, de comparaisons; en sachant surtout se juger sévérement soi-même, on recevoir avec soumission les conseils de l'expérience, on corrige bien des défaets, on supplée, pour bien des choses, à la nature même.

L'Ariette de bravoure a souvent la variete du Concerto quoique, par sa coupe, les trois caractères y soient enchaines. Elle a, de plus, le recitatif, qu'on a voulu adapter à la musique instrumentale, mais sans succès. On ne sait guères, en effet, ce que peut signifier du récitatif sans paroles: cependant, il y a une espèce de récitatif chantant et mesure, accompagne le plus souvent d'un *tremolo*, qui peut trouver place dans le courant d'un morceau, mais non comme introduction.

On peut considerer le recitatif de ce genre, comme une espece de prosopopee musicale, puisque c'est celui dont se servent les compositeurs pour exprimer cette figure de rhetorique. Le 3e Solo de notre œuvre 16 en offre un exemple.

Jusqu'à *Pento*, inclusivement, les Concerto de Cors etaient composés de trois morceaux ainsi que ceux des autres instrumens. Depuis, on imagina d'enchainer ces trois caractères, et cette innovation n'a pas été plus heureuse que celle du récitatif. Cet enchainement, dans les airs, peut être motivé par le sens des paroles; mais dans le Concerto, il est deplacé, parce qu'il offre une coupe hermaphrodite, bizarre, singulière, qui, en voulant tout dire, ne dit en effet rien de bon. Les deux premiers caractères, principalement, n'ayant ni developpement ni terminaison, sont vagues pour l'esprit, qui ne sait ce qu'on a voulu lui dire, ou pourquoi l'on s'est arrêté à l'instant où l'on commençait peut-être à l'intéresser: cependant, au troisième caractère, l'auditeur est encore transporté dans une sphère toute nouvelle: ici, le morceau a bien son commencement, son milieu et sa fin, comme tout rondeau; mais le déplaisir qu'on a ressenti, d'être, pour ainsi dire, trompé déjà deux fois, jète une ombre de dégoût sur tout le reste: on craint encore les surprises, l'on se méfie, et cela nuit à l'exécutant et à la composition.

On a voulu s'excuser sur ce que trois morceaux séparés étaient trop longs pour les instrumens à vent, qui ont moins de ressources que les instrumens à cordes. Ne peut on pas donner moins de développement à chacun de ces morceaux; et ce raccourcissement, sans ôter l'unité à la composition, ne diminuerait-il pas en même temps la fatigue de l'exécutant?

Le public français, qui ne veut pas que l'on fixe trop longtems son attention sur une même chose, trouvera toujours moins longs trois morceaux séparés, que trois enchainés. On aime à faire ses réflexions, ses observations sur ce qu'on entend; et

comment les faire apres le troisième caractère des Concerto a la mode? on ne se souvient plus que du dernier; c'est sur celui-là seulement qu'on raisonne. Nous avons aussi donné dans cette folie, et nous en faisons, volontiers, amende honorable.

Dans l'alternative de paraître long au public, avec un Concerto de trois morceaux séparés; ou de déplaire aux connaisseurs, avec ceux de trois caractères enchaînés, on a fait, pour le Cor, des *solo* dans la coupe des grands airs de chant: nos œuvres 16 et 17, composés chacun de trois solo, présentent des morceaux de ce genre, dont chacun est d'une coupe différente. Il existe d'autres coupes; on peut même en imaginer de nouvelles; et leurs ritournelles, arrangées avec art pour l'orchestre, pourraient leur faire tenir lieu de Concerto.

Le Concerto et l'air varié, dont il sera parlé dans un article à part, ne sont guères composés que par l'exécutant, par celui qui connaît la pratique d'un instrument, autant que sa théorie. Si donc, il est important pour le compositeur d'acquérir une certaine connaissance du mécanisme des instrumens qu'il emploie, il ne l'est pas moins, pour l'artiste qui veut composer sa musique de concert, d'étudier une science qui lui donnera l'inexprimable avantage de jouer ses propres ouvrages.

ARTICLE 11.

DU POINT D'ORGUE, ET DE L'IMPROVISATION.

Autrefois, la fin du premier morceau et de l'Adagio d'un Concerto, ne pouvait se passer du Point-d'orgue: les instrumens à cordes ont conservé cet usage, qui se perd de plus en plus parmi les instrumens à vent. Le Cor ne s'en dispensait pas plus que les autres; l'on en a pour preuve les Concerto de *Punto*. La raison de cet abandon est, apparemment, que l'on s'occupe trop peu des connaissances mélodiques et harmoniques qu'il faut avoir pour ce genre de prélude, ou qu'on est dépourvu d'imagination.

Ce que l'on peut faire dans un point d'orgue n'est pas marqué dans la musique gravée, afin que l'Artiste, que l'on suppose inspiré dans ce moment, soit le maître de se livrer à ses inspirations, et d'improviser ses pensées.

Ces inspirations, ces prétendues improvisations, sont souvent de longue date, ont été bien réfléchies, bien élaborées: mais cela importe peu au public, pourvu qu'on lui fasse plaisir.

Réfléchissez donc aussi longtems qu'il vous plaira à votre point d'orgue; copiez-le même avec un soin minutieux; s'il se lie naturellement au morceau, s'il n'en fait pas oublier le principal caractère, malgré l'espèce de désordre apparent qu'on peut y répandre; si ensuite, il est habilement exécuté, et qu'on y trouve, tour-à-tour, l'expression, la chaleur, la grâce, la légèreté, vous êtes assuré du succès.

Plus l'instrument offre de ressources pour ce genre d'exercice, plus l'Artiste habile doit savoir en profiter, sans cependant dépasser une certaine durée de tems.

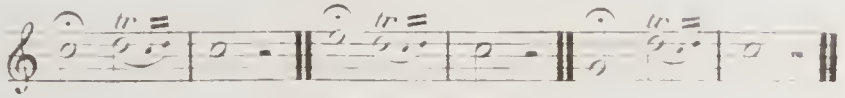
La mesure et le rythme étant bannis de cette improvisation, donnent plus de latitude à l'exécutant, qui peut, à son gré, changer la valeur des notes, s'arrêter un moment; ou donnant plus de largeur à une phrase de chant tirée du morceau, précipiter ensuite des traits, qui, s'ils y ont quelque rapport, n'en seront que mieux goûtés.

Un point d'orgue, généralement, pour être une espece de variante du morceau, un court resumé, n'en est que plus agréable.

On voit que c'est du point d'orgue final dont il est question ici; mais quant à celui qui coupe un morceau, de point d'arrêt ou de suspension, il serait hors de propos de s'étendre sur des idées qui ont déja reçu quelques developpemens, et qui vont encore en recevoir de nouveaux, après le point-d'orgue.

Le point-d'orgue final se fait sur l'accord parfait tonique, dans son dernier renversement; on le nomme aussi cadence. Il se termine par le trille sur le second degré de la gamme, et la note qui précède ce trille peut être la tonique, la mediante, ou la dominante.

Exemple et Indication.



Le point d'arrêt ou de suspension, se fait sur la dominante portant accord parfait, ou septième dominante; et la note du chant peut être l'un ou l'autre des sons de ces accords. Le point de repos, qui se fait aussi sur la dominante, se borne quelquefois à la simple mise de son, ou au trille sur cette même note, ou enfin à un trait fort court. On l'indique ainsi qu'il suit:

Gamme Majeure ou Mineure
du quatrième dégré.

et l'on pose le son, avant de commencer le trille.

On peut moduler à plaisir dans les deux premières espèces de point d'orgue; mais il faut que ces modulations, purement mélodiques, soient liées entr'elles d'après les loix harmoniques les plus pures: ces deux termes n'impliquent point contradiction, puisque c'est, comme on sait, par le moyen des accords brisés que l'on peut moduler sur les instrumens à vent.

La condition expresse du point d'orgue des chanteurs, est de le faire d'une seule respiration, ce qui empêche qu'ils ne soient trop longs; mais sur les instrumens à vent,

et à cordes surtout, où l'on peut user à la fois de toutes les ressources de son habileté et de son imagination, l'on sent bien qu'une seule respiration serait aussi insuffisante dans les uns, qu'un seul déploiement d'archet dans les autres.

Le Cor-Alto peut imiter le chanteur, ou se guider d'après lui pour le genre du point d'orgue qui lui convient. Le Cor-basse ayant une plus grande étendue à parcourir, a aussi plus de ressources, et c'est le cas de les employer.

Il est difficile d'écrire ces sortes d'improvisations, attendu que l'espèce de désordre qu'on y met, ôte tout mouvement régulier à l'ensemble aussi bien qu'aux détails. Les différentes valeurs de notes, ainsi que l'indication des nuances et des articulations, peuvent seules suppléer au mouvement et à la mesure.

Voici quelques traits propres aux différens points-d'orgue; nous les donnons comme idée de ce que le Cor peut faire en ce genre, et non pour qu'on les emploie, à moins qu'ils ne puissent se rapporter au caractère, à l'esprit, au style du morceau; mais il vaut mieux, dans tous les cas, donner du sien, que de s'exposer à rendre mal les pensées d'autrui.

EXEMPLES

De Points-finals, d'Arrêt et de Suspension.

POINTS-D'ORGUE

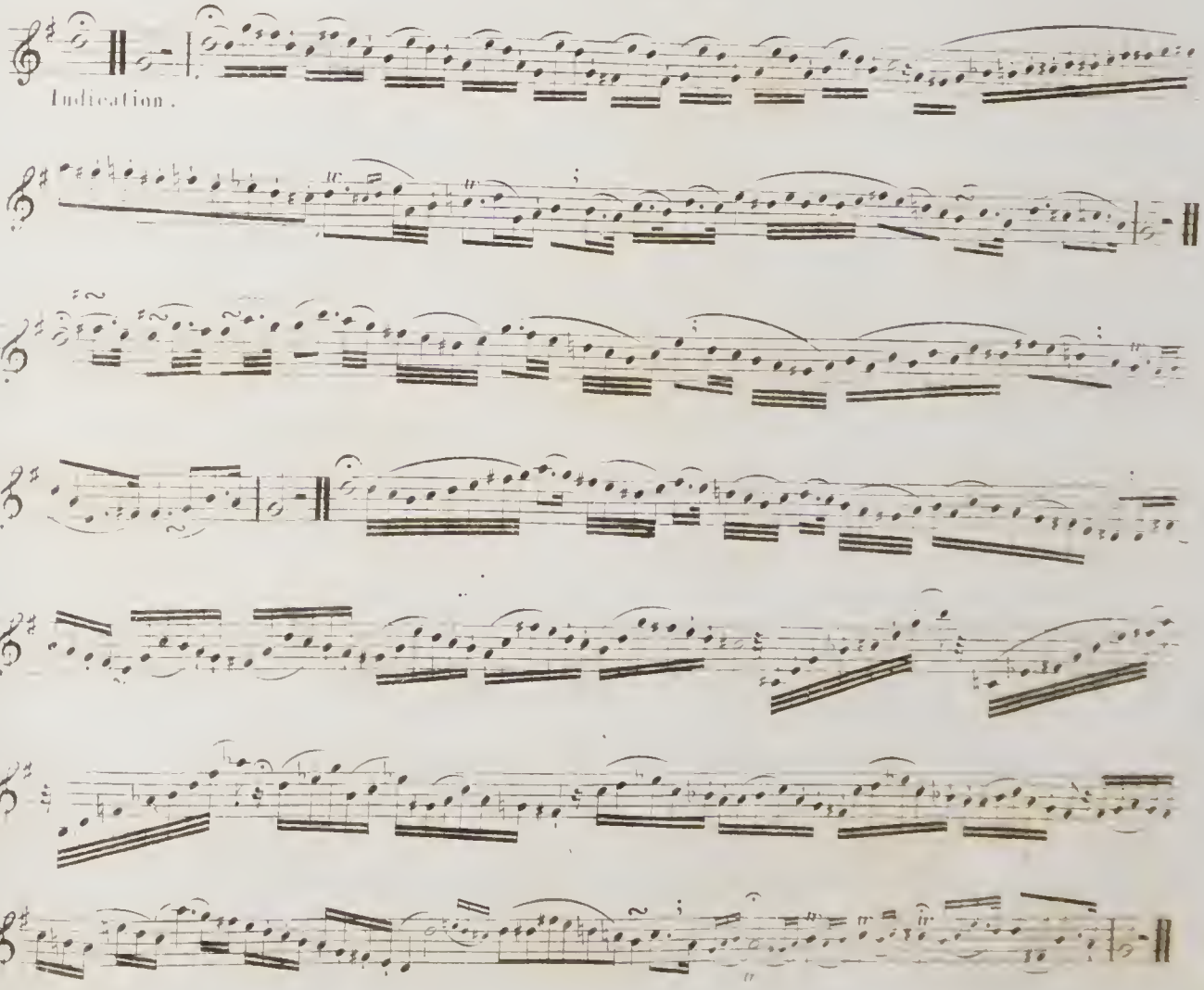
Sur des Demi-cadences, et sur des Cadences-finales.

Sur des Demi-Cadences.

Pour Cor-alto et Cor-basse.

Sur des Cadences Parfaites.

Pour les deux Genres.



ARTICLE 12.

DU THÈME VARIÉ.

De tous les caracteres qu'on a traités sur le Cor, le moins usité est le thême varié tant à cause du peu de ressources que présente l'instrument, pour des variations, que par l'ignorance où sont beaucoup d'exécutans, qui composent eux mêmes leur musique, des moyens que la mélodie et l'harmonie mettent à leur disposition.

Le Cor se trouve à peu près restreint aux seules variations qu'on nomme chantantes; et l'on sait que le chanteur orne ou brode sa mélodie, plutôt qu'il ne fait réellement des variations qui signifient ici: *Dessins particuliers [illegible] Donnés aux dessins généraux du thême, et aux notes principales du mode.*

Sans parler du Piano, si favorable à ce genre de composition, les Violons et les Violoncelles ont la corde grave, la corde aigue et les cordes intermediaires: ils ont aussi la double corde, les sons harmoniques, et les arpèges. Ces avantages reunis leur permettent de faire entendre le même thême ou ses variations dans trois gammes à l'octave l'une de l'autre; dans plusieurs timbres différens, provenant de la différence des cordes; avec ou sans l'harmonie donnée par l'instrument même, soit par la double corde soit par les arpèges. Enfin, le *pizzicato*, le *ponticello* et les sons harmoniques placés à propos, leur procurent d'autres moyens de varier leurs thêmes.

Les instrumens à vent, et à doigté, n'ont guères que deux gammes à l'octave l'une de l'autre, dans lesquelles ils puissent répéter le chant ou ses varietés: l'egalité qu'on doit supposer dans toute l'étendue de l'instrument ne leur donne qu'un seul timbre, ou, du moins, ne met pas une assez grande différence entre les sons graves et aigus, pour qu'on puisse en tenir compte. La Clarinette seule, pourrait offrir un timbre particulier, dans son chalumeau; mais cette partie de l'instrument n'est propre qu'aux batteries: un chant aurait peu de grâce sur ces cordes graves de l'instrument. Enfin, le Cor, qui ne peut changer de timbre qu'en changeant de ton, n'a qu'une gamme à parcourir, à cause des notes graves qui lui manquent et des sons factices qu'on évite d'employer comme cordes essentielles d'un mode. C'est pourquoi, un dessin pris ne peut pas toujours être suivi, quoique ce dessin ne soit, le plus souvent, ainsi que dans le chant, qu'un ornement, une broderie, une amplification de la mélodie, et non une variation proprement dite.

Il est donc plus difficile pour le Cor, que pour tout autre instrument, de composer, ou plus rare de trouver un chant qui se prête à des variations de dessins distincts, et bien caractérisés.

Les Gammes majeures des premier, quatrième et cinquième dégrés de chacun des tons intermédiaires du Cor, sont plus propices au thême varié, parce que ce sont celles qui offrent le moins de sons factices. En outre, les deux premières permettent au Cor-basse l'emploi de la tonique et de la dominante, comme sons naturels dans le grave, ce qui est à considérer, principalement dans ce genre de composition.

Les gammes mineures des 1.er 3.e et 6.e dégrés pourraient être essayées, quoiqu'elles présentent d'assez grandes difficultés, surtout à la deuxième reprise, ou les sons factices,

dans le grave, se trouvent souvent plus multipliés que la première: car, si l'on a l'adresse ou le bonheur de les éviter dans le thême, rarement le peut-on dans les variations.

Les périodes musicales composées pour le Cor, ne doivent pas être trop longues, parce que la pression, longtems soutenue, de l'embouchure sur les lèvres, les fatigue bientôt: ainsi, un thême à varier, présentant une période complète, dont chaque reprise contiendrait huit mesures, pourrait paraître long, si le mouvement était très modéré, et surtout, si l'on devait répéter les reprises.

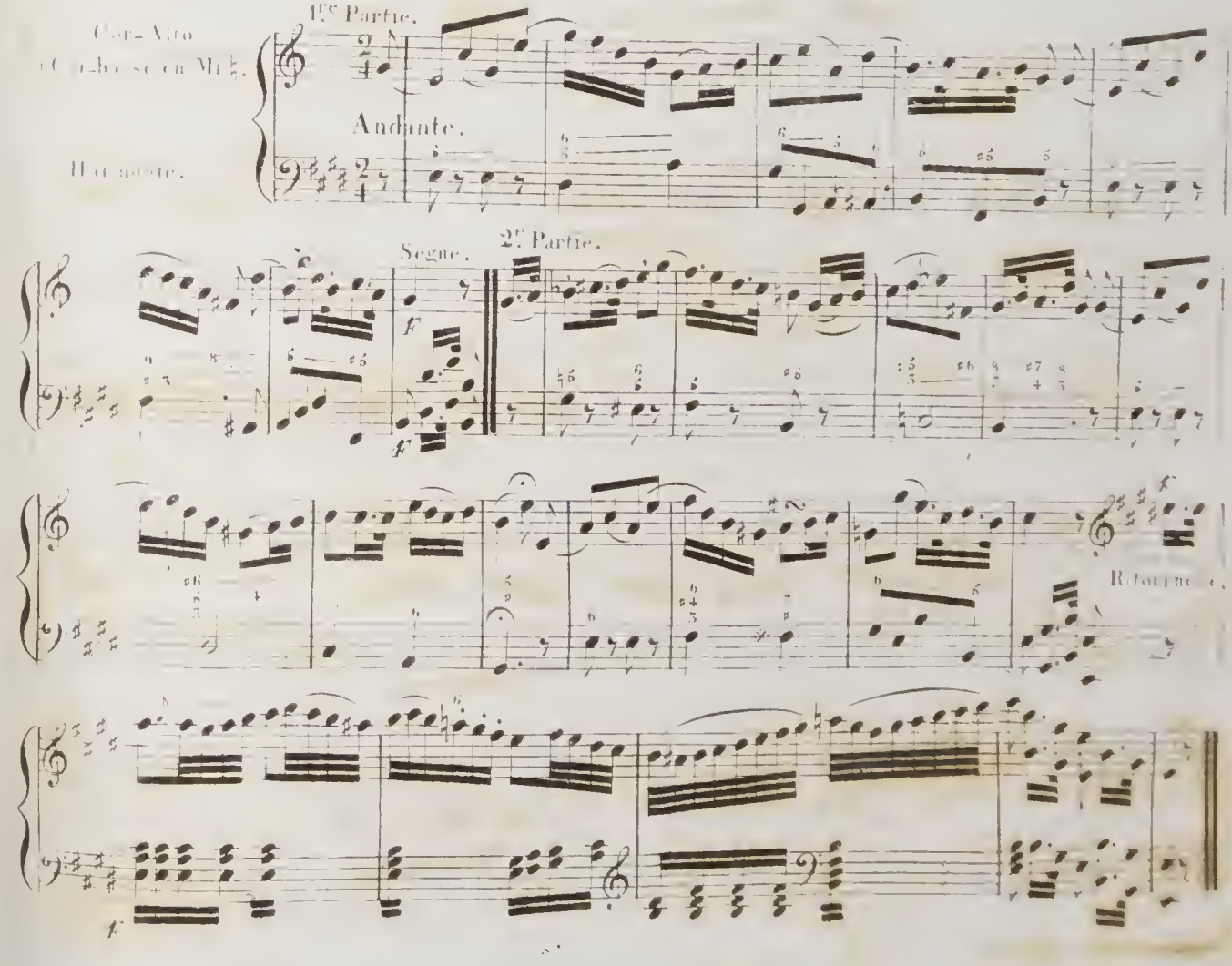
Nous pensons que le chant d'un thême étant composé de façon que son principal dessin soit suffisamment entendu dans les deux parties, on pourrait se dispenser de toute autre répétition.

Un Thême de vingt mesures peut avoir lieu de cette façon; mais il ne faut pas le rendre plus long: au contraire, s'il n'a que seize mesures, que douze même; moins fatiguant, et de tenue, il pourra mieux supporter un certain nombre de variations. Une ritournelle après le thême et chaque variation, ainsi que de courtes rentrées aux demi-cadences, en procurant plus de repos à la partie principale, diminueront encore les fatigues de l'Exécutant.

Les Variations placées ici, donneront une idée de ce qui peut se faire sur le Cor, en ce genre.

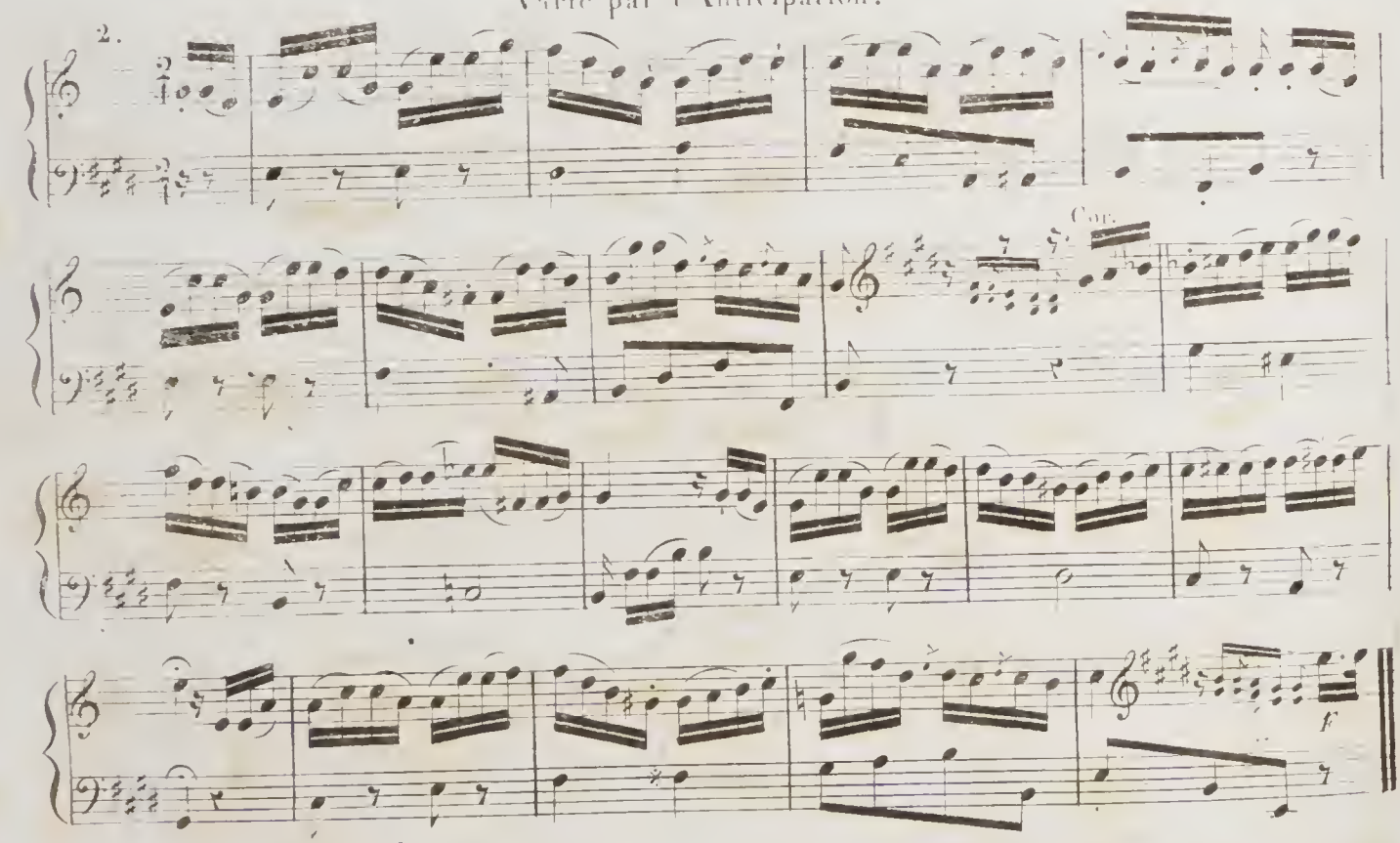
Thême varié pour le Cor.

Sur la Gamme Majeure du premier dégre.

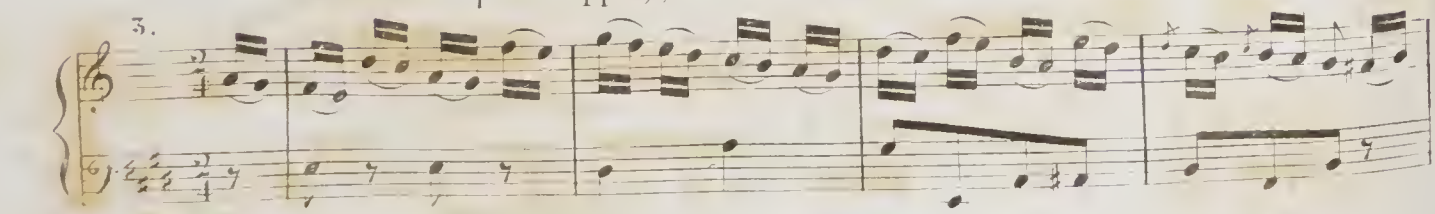


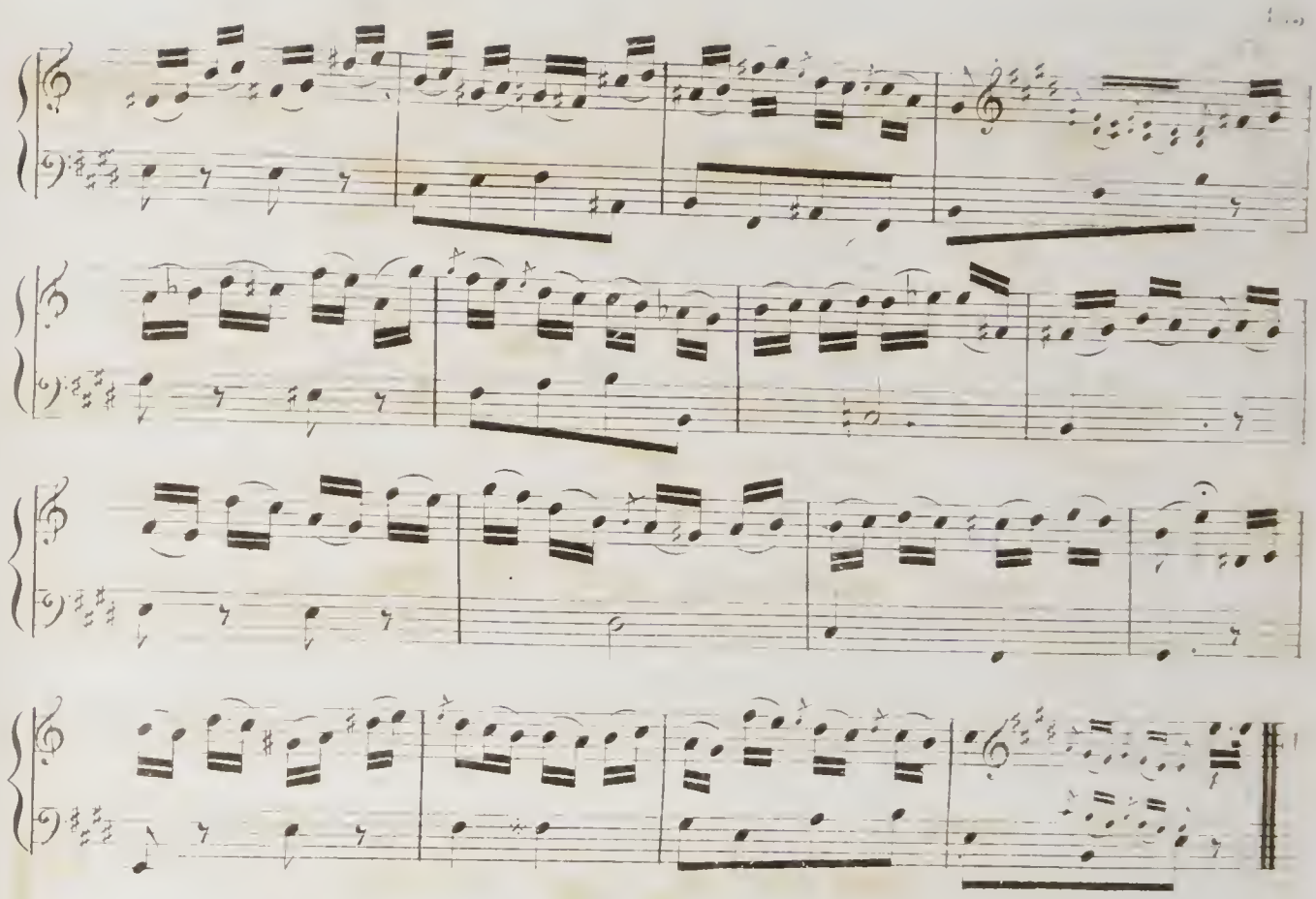
Varié par la Syncope.

Varié par l'Anticipation.



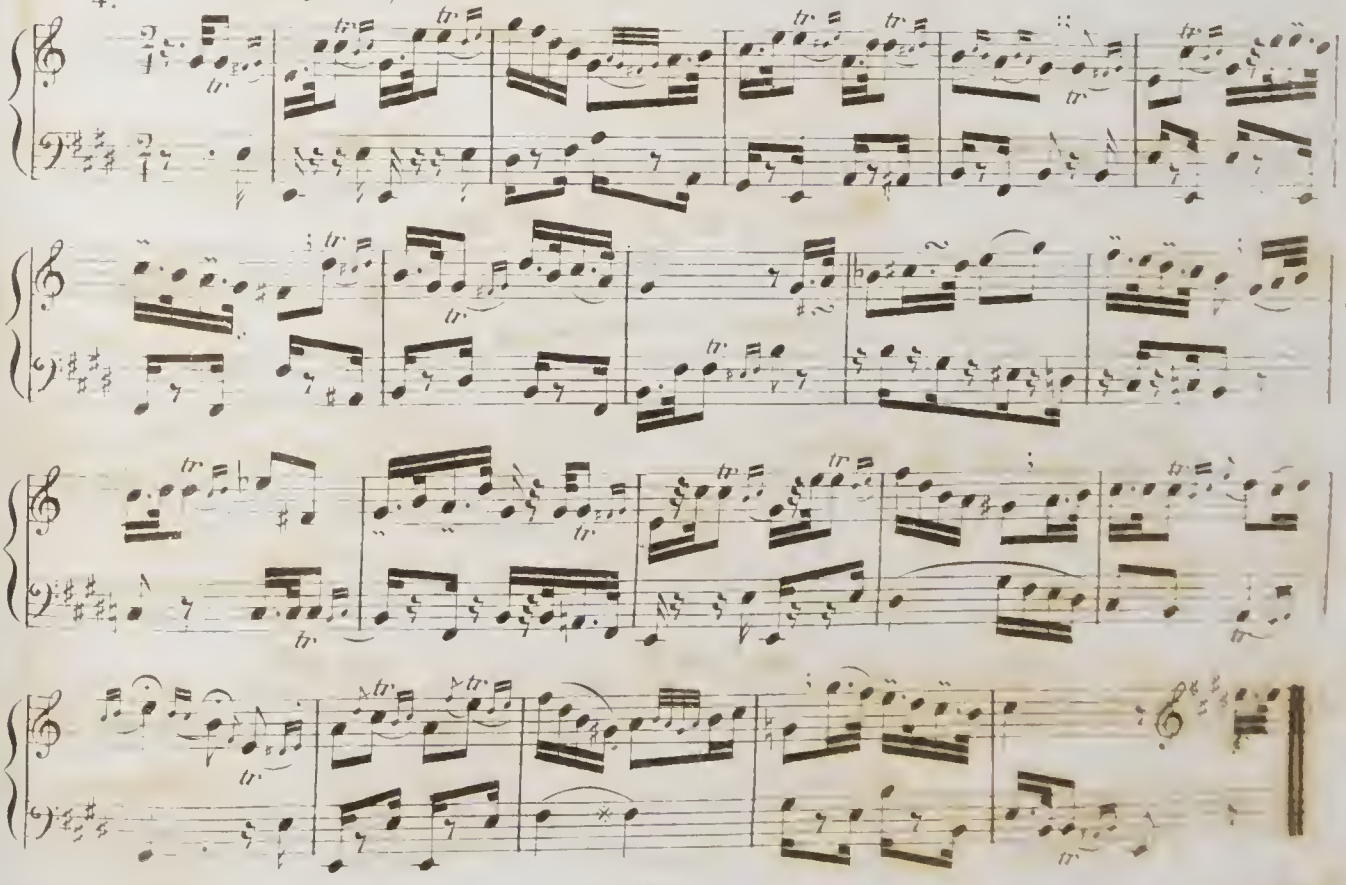
Varié par l'Appoggiatura en dessus et en dessous.





Varié par le Trille, le Mordente et autres agrémens.

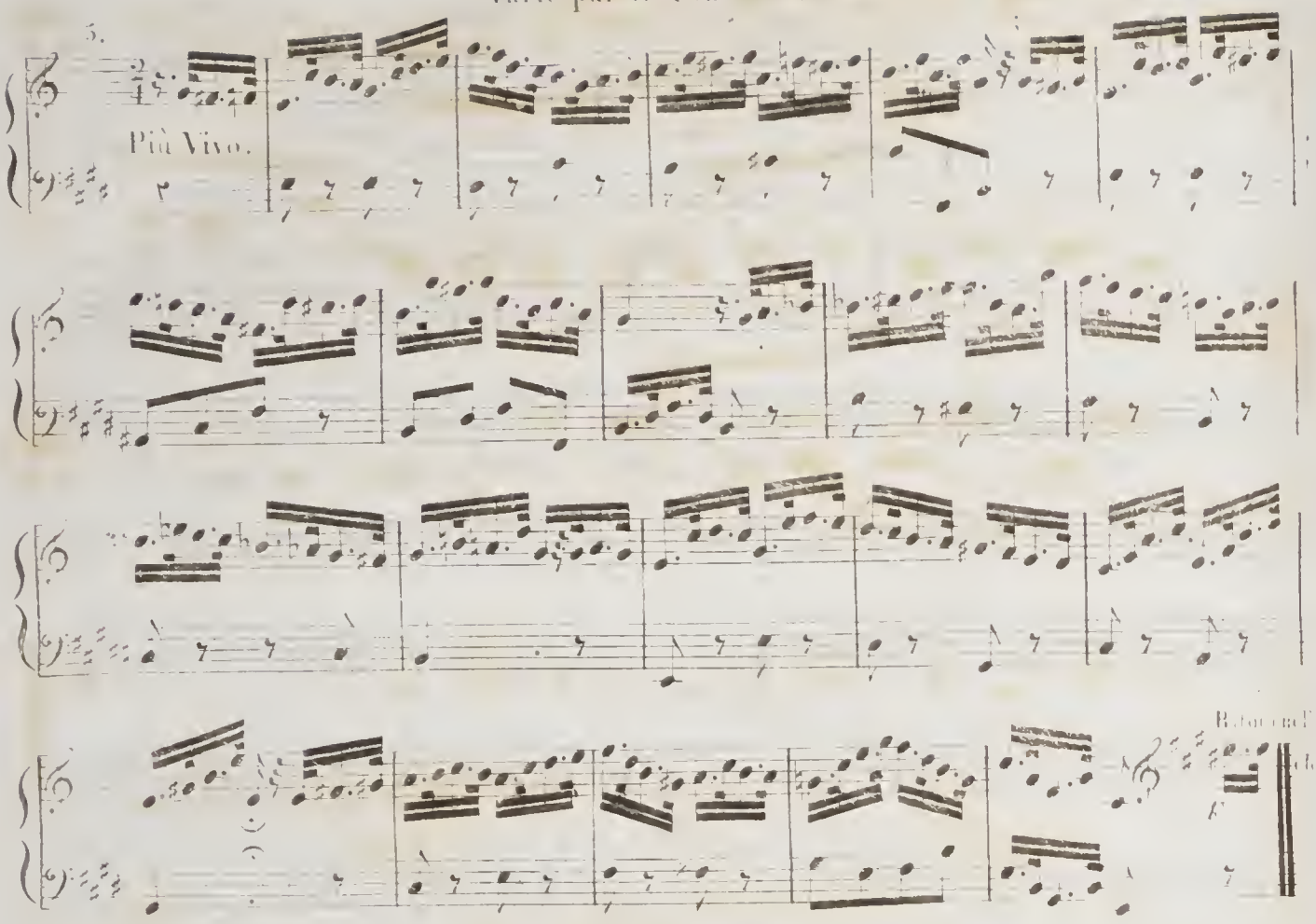
4.



Varié par le Staccato.

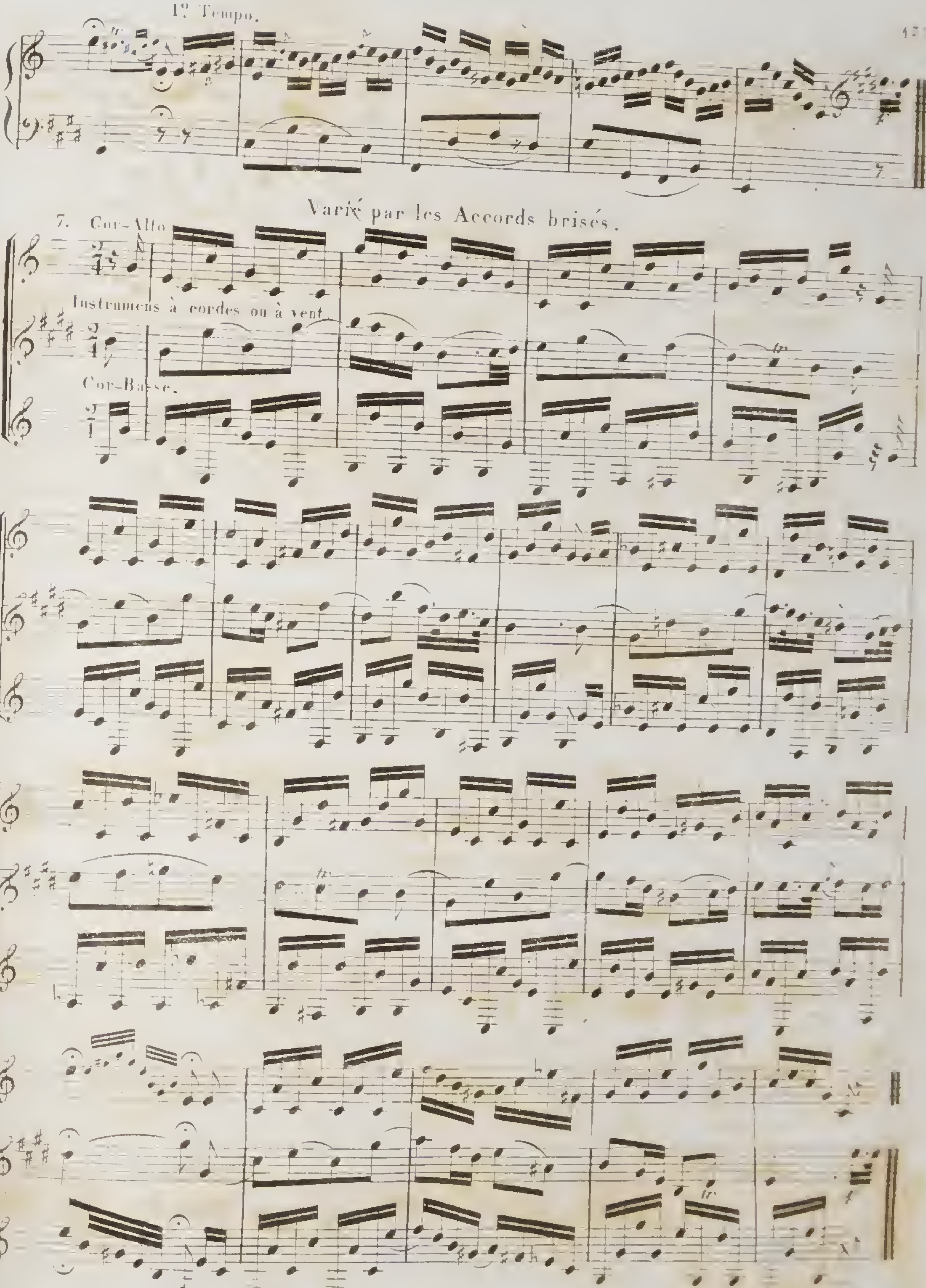
5.

Più Vivo.



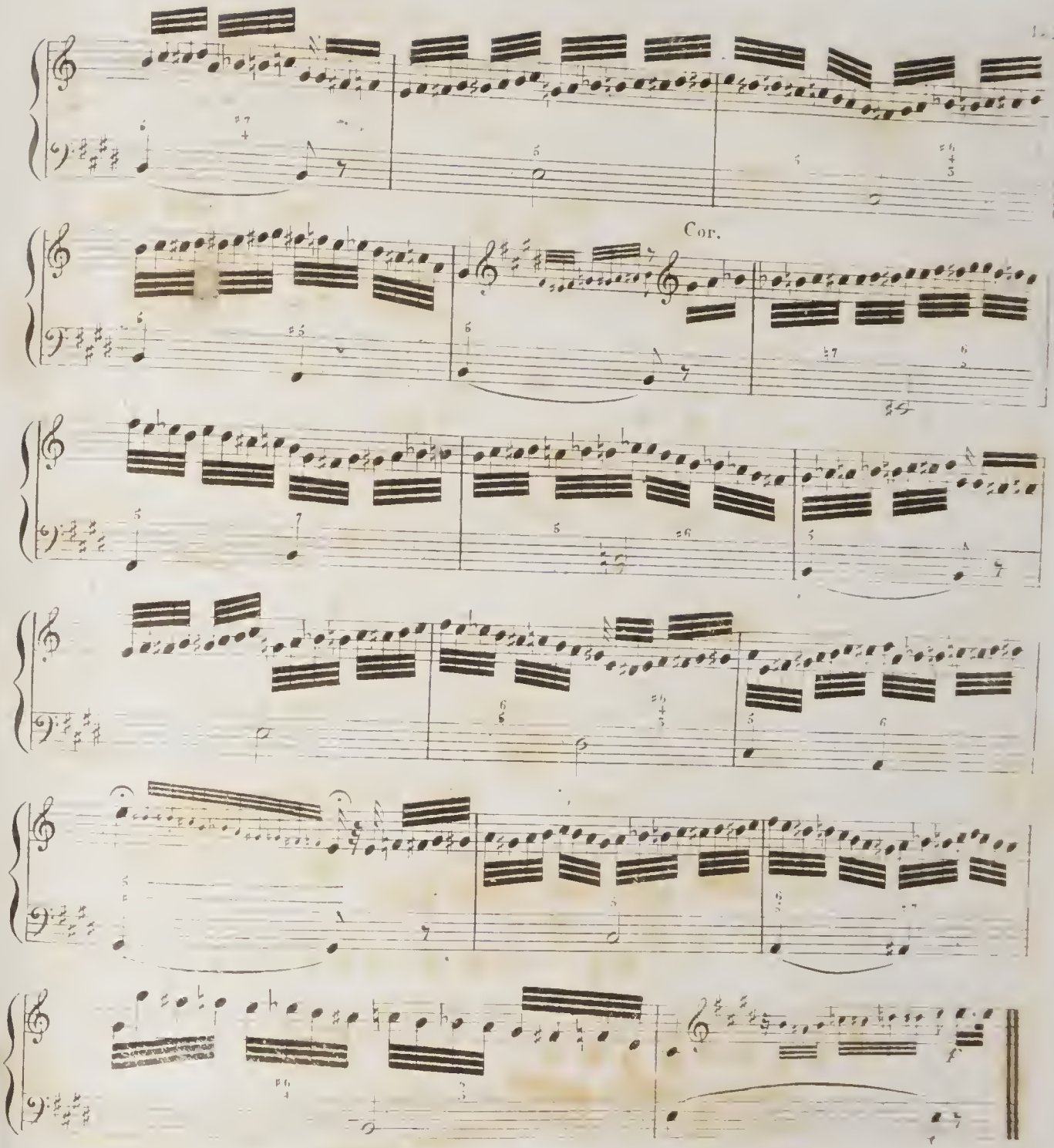
Varié par les Triolets.

6.


1º Tempo.
Varié par les Accords brisés.
7. Cor-Alto
Instrumens à cordes ou à vent.
Cor-Basse.

Varie par les Triples Croches.

Varié par le Chromatique.



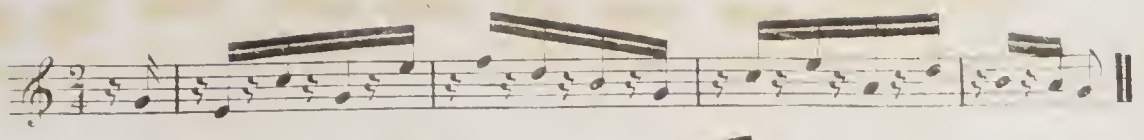
Observations.

Une dixième Variation peut être conçue de manière qu'elle rappelle successivement les différens dessins des variations précédentes.

On peut encore présenter les syncopes, anticipations, accords brisés, etc. de la façon suivante, dont nous ne donnons que quatre mesures, afin de laisser à l'Elève le plaisir de continuer ces nouveaux dessins, en se conformant à l'esprit du Thème, et à son harmonie; quoique celle-ci puisse éprouver, par fois, quelques legers changemens auquels, pourtant, les notes principales de la mélodie doivent toujours pouvoir s'adapter.

Variétés des Dessins traités précédemment.

Syncopes Coupées.

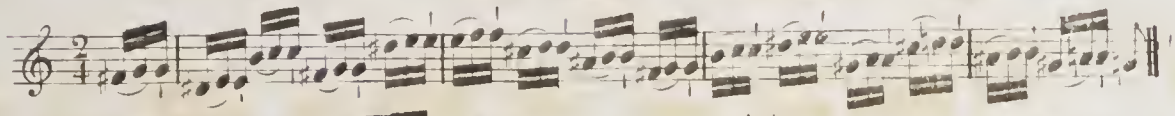


Syncopes Variées.

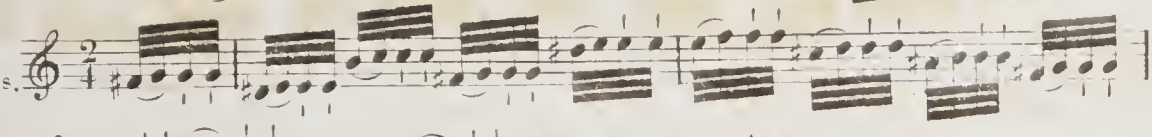
Appogiature et Portamenti.

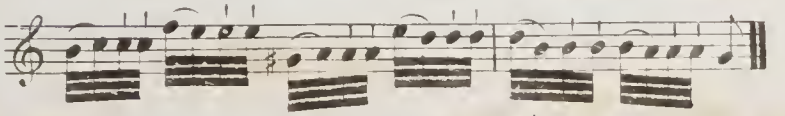
Autre petious.

Appogiature et Triolets.

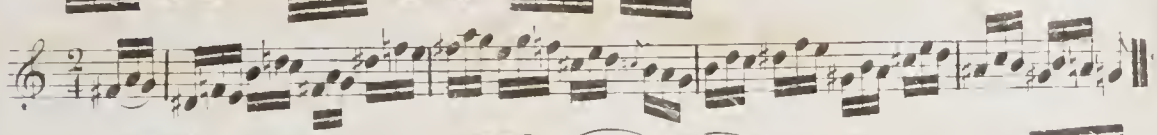


Idem et Triples-Croches.

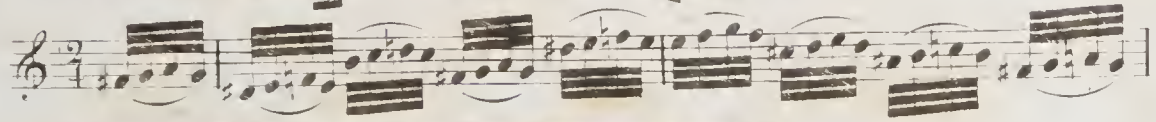




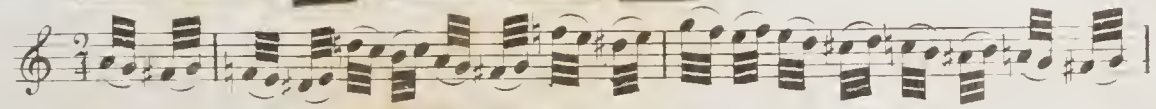
Appogiature Inférieures et Supérieures



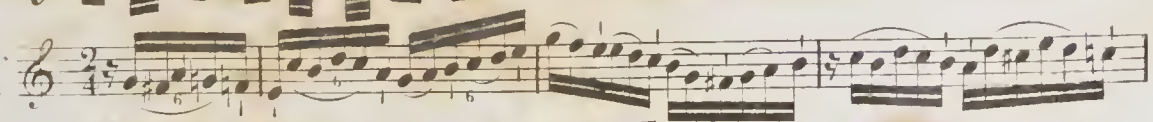
Idem.

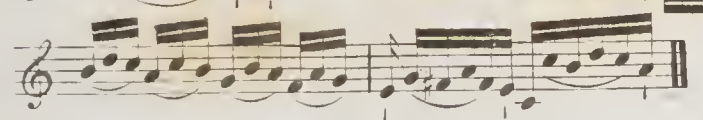


Idem.



Notes de Passage. Six pour quatre.





Accords brisés.

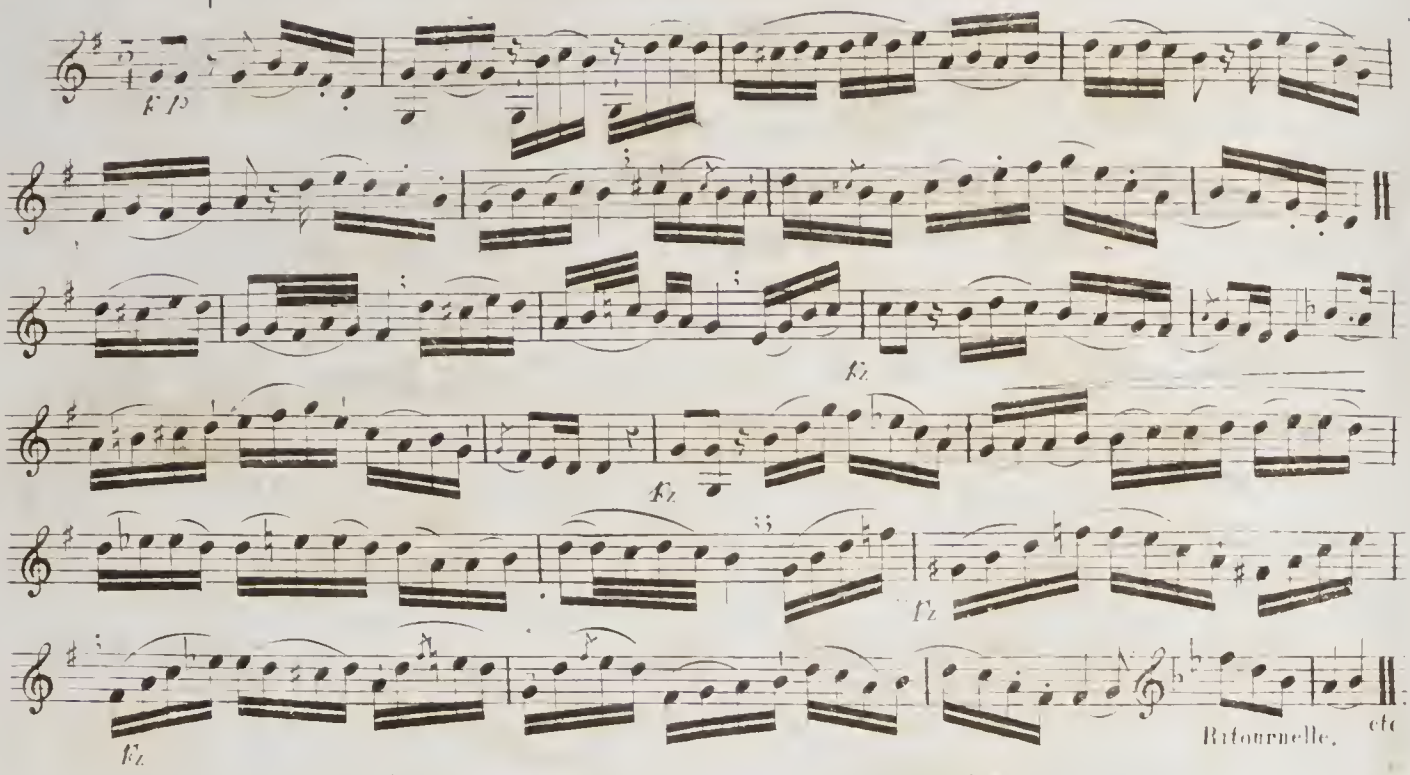
Idem.

Les deux Thêmes qu'on va voir, l'un dans la Gamme Majeure du 4e degré, l'autre dans celle du 5e ne sont que brodés dans l'espèce de Variation qui les suit. De veritables variations, de l'espèce des précédentes, paraissent difficiles sur ces Thêmes, qui semblent peu se prêter aux amplifications: cependant, nous nous sommes convaincus, qu'avec de la patience, on pourrait y adapter des dessins intéressans.

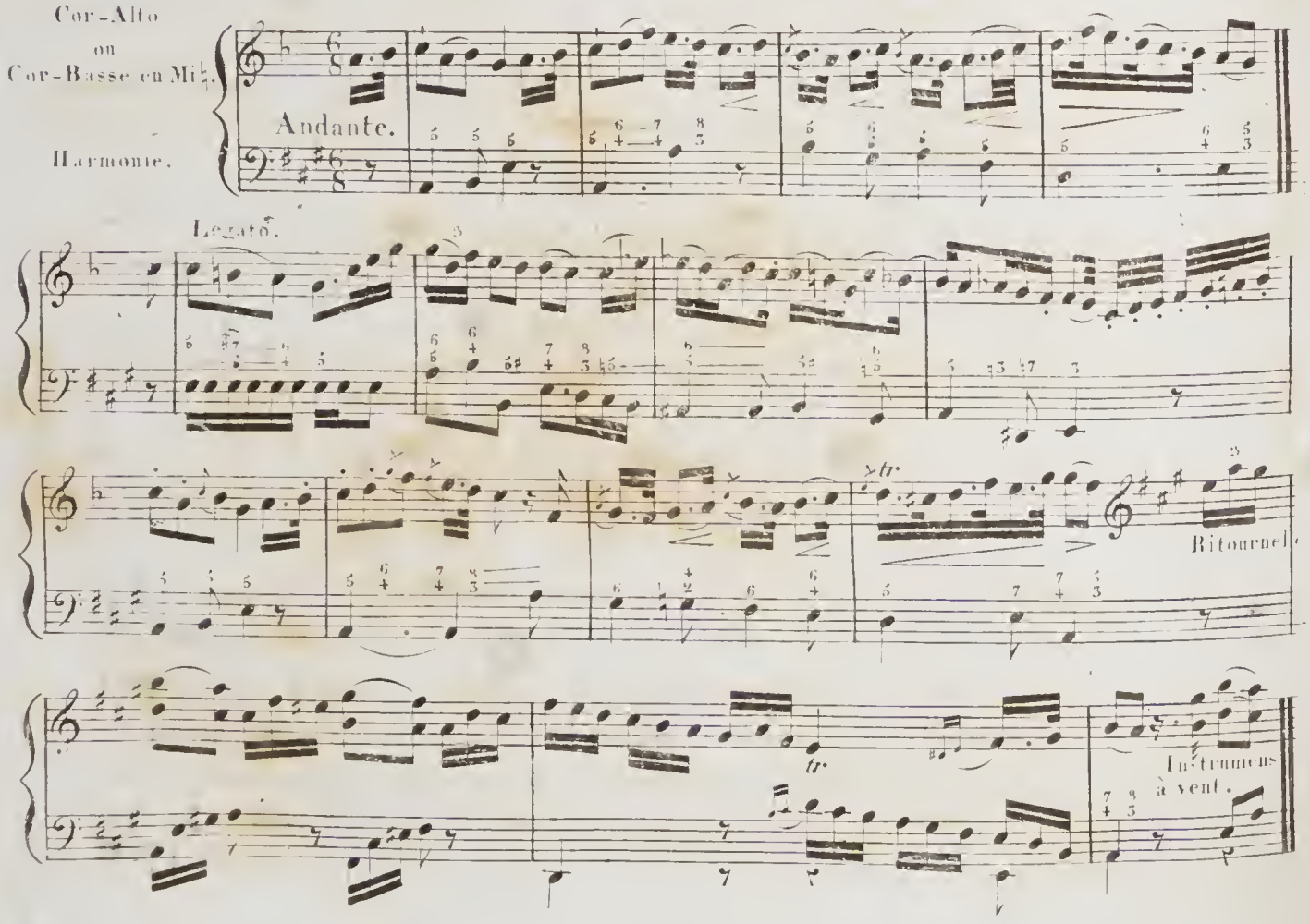
Thême dans la Gamme Majeure du 5e Dégré.

Ceux qui pourraient, d'après ce Thême un peu long, nous trouver en contradiction avec nos principes, établis page 44, voudront bien considérer que c'est le ton de Mi ♭ qui est employé ici, et que, moins fatiguant que le ton de Mi ♮, et surtout celui de Fa, il permet davantage les longues périodes: cependant, le ton de Mi ♭ étant un peu grave, et cette gamme présentant d'ailleurs quelques sons factices peu familiers au Cor-Alto, nous lui conseillons de se servir du ton de Fa pour ce Thême: c'est-à-dire, de le transposer en Ut Majeur.

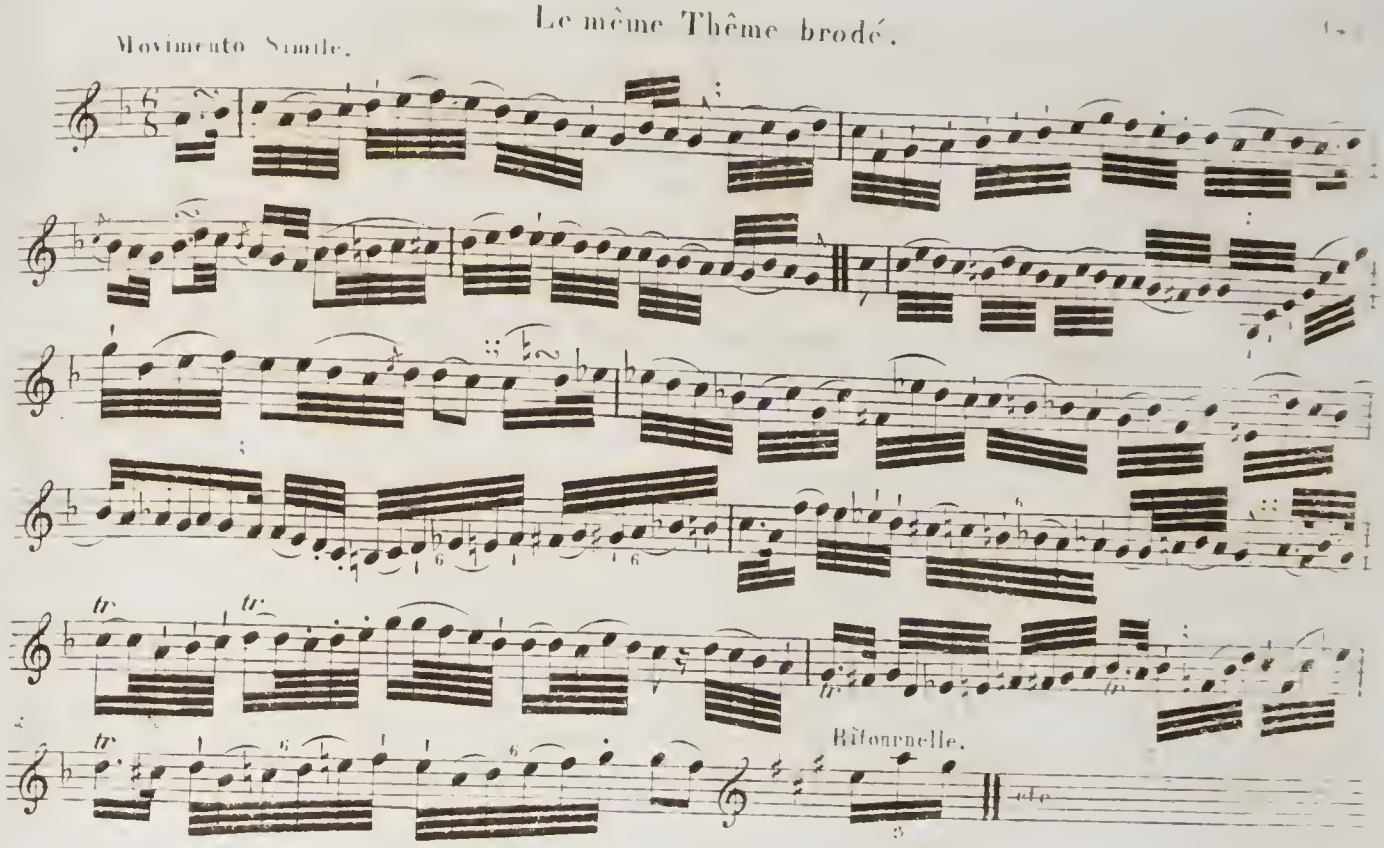
Poco più Vivo. Variation, ou Broderie sur le Thême précédent.



Thême dans la Gamme Majeure du 4e. Dégré.



Le même Thême brodé.



ARTICLE 13.

DE LA MUSIQUE DE COR A PLUSIEURS PARTIES.

Du Duo.

Les premiers Duos de Cor n'ont été, comme on l'a vu, que de véritables fanfares, ou airs de chasse, dans lesquels les sons naturels étaient seuls usités. Depuis, *Turchmidt* et *Palczar* n'ont pas donné d'autre nom à ce qu'ils ont composé pour deux Cors, quoique les sons factices y soient employés: leur musique de ce genre ne méritait pas en effet le nom de Duo.

Sur trois recueils qu'ils ont mis au jour, contenant chacun cinquante fanfares, on n'en trouve guères qu'une vingtaine qui peuvent offrir un travail utile au Cor-basse, seulement. On s'apperçoit que, de ces deux exécutans, l'un sacrifiait son talent à l'autre, dumoins dans cette musique, en recevant les traits saillans du Cor-basse, et y joignant, tant bien que mal, un chant qui ne roule que sur les accords parfaits de tonique et de dominante: aussi quels chants! quelle mélodie! Si par fois le Cor-basse permet au Cor-alto de se donner carrière, celui-ci en abuse aussitôt pour mettre en traits les sons les plus aigus de l'instrument, qui ne doivent être employés que dans le chant. *Kohl*, *Spandaw* et autres, que l'on a beaucoup cités, faisaient le même abus de leur facilité, dans l'émission des sons aigus: leur musique en fournit la preuve

Le premier recueil de duo de M. Kenn, ouvrage de sa jeunesse, n'est plus exécuté, à l'exception d'une demi-douzaine de ces morceaux qui joints à ceux du deuxième recueil, pourraient en porter le nombre à trente, dans une nouvelle édition. La plupart de ces duo sont des airs arrangés : il en est à peu près ainsi des trio du même auteur qui ne l'a pas caché, comme on peut le voir sur les anciens titres, quoique le plus grand nombre soit entièrement de sa composition. M. Kenn a, en outre, le mérite d'avoir fait entendre le premier en France, ce genre de musique, d'un si bel effet sur le Cor, même en tous semblables. Chaque Duo et Trio, pris isolément, étant de courte durée, est, par cela même, propre aux commençans, dont les facultés n'ont pas encore un grand développement; mais, plus tard, on doit les accoutumer aux morceaux de longue haleine.

C'était donc un défaut, dans toute l'ancienne musique à l'usage du Cor, que ces ménagemens apportés aux moyens de l'exécutant. L'habitude de jouer des morceaux dont le peu de développemens ne pouvaient donner ni force, ni tenue aux lèvres, faisait que dans le Concerto, le Quatuor, et toute espèce de musique accompagnée de Violons et Basses, ou d'un orchestre entier, les ritournelles étaient plus souvent et plus longuement entendues que la partie principale; et que l'on reprochait avec raison aux exécutans, sur le Cor, leurs phrases exigues, décousues, et leurs mauvaises coupes de musique, sans liaison, sans unité.

Plus d'un auteur a composé des Duo et des Trio de Cor sans connaître l'instrument par la pratique. *Devienne* et *M. Reicha* n'ont jamais joué de Cor, et n'en ont pas moins fait des Trio. Le mérite de ces deux Artistes, comme compositeurs, est loin d'être le même; mais ils ont également réussi, sous le rapport du mécanisme du Cor, de ce qui convient le mieux à son effet, ainsi qu'aux moyens ordinaires des exécutans. Puisse leur exemple être suivi un jour par les habiles compositeurs dont Paris s'honore; non seulement pour le Cor, mais pour les autres instrumens à vent, qui ont si peu de bonne musique.

Le Duo, tiré de l'œuvre 12, pour Cor-alto et Cor-basse, ainsi que le Trio œuvre 15, pour deux Cors-alto et un Cor-basse, (de notre composition), font voir que cet instrument, comparé à la voix, peut recevoir toutes les variétés de composition, en y joignant l'orchestre, comme on le fait à l'égard du chant.

Enfin, le Sextuor ayant été traité, rien n'empêche que le Quatuor et le Quintetto ne le soient pareillement, et que toutes les coupes du chant, si l'on n'en peut trouver de nouvelles, ne se reproduisent sur le Cor. Quant aux airs arrangés; qu'ils soient tirés de la musique vocale ou instrumentale, on ne saurait encourager ce genre: il vaudra toujours mieux chercher et donner du neuf, que de répéter sur le Cor, puis sur la Flûte, ensuite sur la Clarinette, ce qui a été composé pour la voix ou pour

le Violon, puis arrangé pour le Violoncelle, varié pour le Piano etc.

On a arrangé des Symphonies en Quintetti; on en a arrangé en harmonie où les instrumens à vent font, s'ils le peuvent, les traits des Violons et des Basses: on rit des ouvertures arrangées pour deux flûtes; mais les Artistes seuls font justice de ces sottises que recherchent quelques jeunes amateurs, moins guidés en cela par leur goût encore mal formé, que par les maîtres peu difficiles qui les enseignent.

ARTICLE 14.

QUALITÉS ESSENTIELLES D'UN BON EXÉCUTANT.

Indépendamment du sentiment et de la chaleur qui doivent tout animer dans les arts, trois choses principales deviennent indispensables pour rendre convenablement le discours musical: *phraser*, *donner de la couleur*, *mettre du style*.

Pour bien *phraser*, il faut connaître ce qui indique les repos, afin de les observer, de les faire sentir, et de ne respirer qu'à propos.

Donner de la couleur, consiste à imprimer à un morceau de musique quelconque, le caractère qui lui est propre, l'expression qui lui convient le mieux: c'est placer, avec discernement, les nuances, leurs liaisons, leurs oppositions.

Mettre du style, c'est employer les divers agrémens de la musique, ainsi que les articulations, avec goût, et *prononcer* les uns et les autres avec l'accent convenable.

Certaines altérations, placées à propos dans la valeur des notes, ou dans leur dégré d'élévation, contribuent encore au *style* et à la *couleur*.

Quant à la chaleur et au sentiment, qui sont des dons que la nature accorde ou refuse, comme il n'est pas possible de les analyser, il ne l'est pas davantage de les réduire en principes et de leur donner des règles. Nous nous bornerons donc à quelques développemens sur la *phrase*, la *couleur* et le *style*, en musique.

De la Phrase Musicale.

La Phrase musicale se divise par rhythmes de 2, de 3, de 4, de 5, de 6, et de 8 mesures; et ces rhythmes se répètent ou s'entrelacent symétriquement.

Comme dans le discours proprement dit, la phrase est un arrangement de mots qui offrent un sens, une pensée plus ou moins complette; de même, la phrase musicale est un assemblage de notes présentant un ou plusieurs dessins, qui forment une idée plus ou moins achevée.

Si chaque phrase musicale était terminée par un silence, il serait aisé de sentir les repos du discours de ce genre, en comparant ces silences à des points, à des

virgules, etc. mais en musique, on peut avoir des silences sans qu'il y ait de repos, et des repos sans qu'il y ait de silences; les véritables repos du discours musical n'étant bien déterminés que par les différentes *cadences* mélodiques et harmoniques.

Ce sont donc ces *cadences* qu'il est important de sentir, pour ne prendre qu'à propos, une respiration entière, ou seulement une demi-respiration.

En comparant toujours le discours musical au discours écrit ou parlé, et surtout aux pièces de vers à cause de leur rhythme, on peut dire que la *cadence parfaite* équivaut au *point*; la *demi-cadence* au *point et virgule*; le *quart-de-cadence* à la virgule. Le Compositeur a, pareillement, le moyen d'exprimer les points d'interrogation et d'exclamation. L'on pourrait même voir les deux points, dans ces repos de suspension ou *points d'arrêt*, suivis d'une ou de plusieurs phrases qui semblent être explicatives des précédentes et comme leur complément.

Celui qui aura étudié le solfège avec un maître habile, connaîtra ces différens repos, et saura les observer en jouant d'un instrument quelconque, ainsi qu'il a pû le faire en solfiant ou en vocalisant.

Mais, connaître les repos et les observer; employer les notes de goût avec les articulations qui leur conviennent, ce n'est pas encore assez: il faut, comme nous l'avons dit précédemment, pour bien placer les articulations, savoir distinguer le corps du chant, le fond de la pensée, la mélodie *nue*, si l'on peut s'exprimer ainsi, d'avec les notes de passage et les agrémens de la musique; d'autant mieux, que ces derniers s'écrivent souvent en notes ordinaires.

Le Compositeur, sans doute, conçoit en même temps la forme et le fond, le dessin principal et les accessoires qui l'embellissent. Il n'est pas comme le Peintre qui fait le *trait*, qui dessine ses figures avant de les habiller et de leur donner le coloris. Or, ce que ne fait point le Compositeur, l'exécutant doit le faire; mais en sens inverse du peintre: c'est-à-dire, qu'il dépouille, par la pensée, les ornemens dont la mélodie est parée, afin de distinguer ce qu'elle tient de la nature et ce qu'elle emprunte à l'art; puisque c'est par ce moyen qu'il sait placer à propos les articulations, les nuances même, et les variétés que son imagination lui fournit pour embellir encore le chant ou la mélodie.

Comme cette opération, purement intellectuelle, tient au goût et au sentiment musical, elle profite du discernement de l'un et de la promptitude de l'autre: elle devient vive comme toute pensée, dès que l'exécutant a acquis l'habitude de comparer.

Certains genres de musique ont un caractère assez prononcé, pour indiquer une articulation qui devient presque générale pour ces morceaux. On pourrait dire aussi que certains caractères ont, en quelque façon, une tradition d'exécution dont on ne s'écarte guère: tels sont les marches militaires, la Pastorale, le Louré, la Musette, le Staccato; les airs nationnaux, comme Polonaise, Bolero, Sicilienne, etc.

Mais en divisant la musique par caractères, on en aurait une trop grande quantité, dont les uns, d'ailleurs rentrent souvent dans les autres. Il est donc plus simple de la diviser en quatre mouvemens principaux; savoir: le *Lent*, le *Majestueux*, le *Gracieux* et le *vif*. Alors on pourra poser en principes ce qui suit: *Plus le mouvement est lent, plus les sons doivent être liés entr'eux; plus il est vif*, et *plus on s'écarte de cette obligation*. Mais on ne doit pas entendre ici, par *liaison* des sons, ce qu'on nomme *coulé* dans les articulations: plusieurs notes peuvent être frappées de suite, mais avec tant de douceur, et le son de chacune tellement soutenu que ces notes paraîtront presque liées ensemble, principalement sur le Cor, dont les sons ont plus de ténuité que ceux des autres instrumens. De même, dans le mouvement vif, on peut lier et frapper alternativement les notes du chant ou des *traits*, et c'est alors qu'on peut entendre par *liaison*, le *coulé* qui joignant plusieurs notes, accélère, aide à la promptitude, facilite en un mot l'exécution. Dans ce cas, les notes frappées le sont plus sèchement, n'ont pas toute leur valeur, ne gardent pas la durée marquée par leur forme. Il en est de même des dernières de celles qu'on lie.

De la Couleur.

Toute musique est triste ou gaie, majestueuse ou naïve, martiale ou pathetique, religieuse ou mondaine, etc.

Elle peut aussi réunir plusieurs de ces genres, ou n'en être que des modifications. C'est ce qui se voit dans la musique instrumentale où le Compositeur, n'étant point assujetti, par le poëte, à ne peindre qu'un sentiment, à ne tracer qu'un caractère, exprime tour-à-tour les uns et les autres. C'est pourquoi celui qui n'est point connaisseur, n'apperçoit souvent que du vague et du désordre, là, où les écarts de l'imagination n'en ont pas moins leurs bornes, et où le désordre même est réglé d'une manière savante et admirable.

C'est donc à saisir le principal caractère d'un morceau; à varier ses tons, ses expressions; à fondre les nuances, ou à trancher par des oppositions, que le musicien doit s'attacher, de manière à s'identifier avec le Compositeur, à deviner ses intentions, à ne faire qu'une âme avec lui.

On entend dire qu'il y a, en musique, plusieurs manières de rendre également bien un même sujet: cette assertion peut être juste par rapport à ces compositions vagues, insignifiantes ou désordonnées, et qui n'offrent, comme dit Boileau, qu'une abondance stérile. Elle est fausse à l'égard de celles qui se font remarquer, à chaque morceau, par un caractère bien déterminé, bien soutenu; dont les idées savamment coordonnées, et non moins adroitement liées les unes aux autres, offrent, dans leur ensemble, une unité parfaite.

Pour cette musique, il n'y a qu'une seule exécution, parce qu'il n'y a qu'une manière d'être vrai. C'est pourquoi un talent vrai est une chose si rare, en exécution comme en composition; c'est pourquoi l'on joue toujours mieux sa propre musique que celle des autres; et que sur trois ou quatre musiciens également habiles dans la même partie, un seul l'emportera sur la manière de rendre la musique d'autrui. (1)

Enfin, c'est pourquoi les arts rétrogradent, après avoir atteint le plus haut dégré de perfection possible, jusqu'à ce qu'il vienne des hommes nouveaux, doués par la nature du sentiment des beaux arts, et qui savent leur rendre la splendeur qu'ils avaient perdue. C'est la vérité qui succède à l'erreur, la lumière aux ténèbres, la végétation du printems à la stérilité de l'hiver.

Du Style.

Le Style, dit J.J. Rousseau, est un caractère distinctif de composition et d'exécution. Ce caractère varie selon les pays, le goût des peuples, le génie des auteurs; selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions etc. Ainsi, l'on a le style allemand, le style italien, le style français. Chaque musique a son style, selon qu'on la destine à l'église, au théâtre ou au salon.

Enfin le Compositeur habile donne son nom au style de ses compositions; mais il a besoin d'exécutans, et ceux-ci ont leur style, ou manière d'exécuter la musique, selon le caractère particulier affecté à chaque morceau, l'expression voulue par le mouvement, la nature des idées, la forme des dessins, la situation, le local.

Le Style d'exécution est, enfin, la couleur que le musicien donne, non seulement à tout un morceau, mais encore aux différentes parties dont il se compose, aux plus petits passages, aux dessins les plus courts dont les phrases sont formées.

L'Auteur ne peut qu'indiquer ses intentions, ou les faire pressentir par les signes conventionnels des mouvemens et des nuances. C'est au musicien à s'en pénétrer, à s'identifier, pour ainsi dire, avec l'Auteur et ses ouvrages, de manière à se les rendre propres par l'exécution, qui est, comme nous l'avons déja dit, une espèce de création.

Les mouvemens ne déterminent pas toujours le caractère, l'esprit, le style d'un morceau, pour peu, surtout, que ces mouvemens aient quelque analogie, comme Largo, Cantabile, Adagio; Andante, Andantino, Grazioso; Allegro, Vivace, Presto. Ce n'est pas moins un tort, à quelques compositeurs, de ne pas mettre ces mouvemens devant des morceaux auxquels, d'ailleurs, ils donnent un titre particulier qui indique leur

(1) Lorsque M. Baillot exécute les Quatuor d'Haydn ou de Beethoven, les Quintetti de Mozart ou de Boccherini, son exécution devient une nouvelle création qui l'associe au génie de ces hommes divins, et semble l'élever à leur hauteur.

caractère propre, tel que Marche, Menuet, Pastorale, Polonaise, Valse etc.

La Marche Militaire diffère essentiellement de la marche religieuse: la marche (N.° 16) des 24 Trios pour Cors en Mi, de M. *Reicha*, est souvent prise dans le mouvement des marches militaires; tandis que c'est une marche religieuse à quatre temps assez larges.

Le Menuet de Symphonie est vif, celui de Cour ou de Bal est lent et gracieux: on connait les Menuets d'Exaudet, de Ficher et de Grétry.

La pastorale qui, dans l'Oratorio d'Haydn, annonce la creation des troupeaux est d'un caractère opposé à celle qui sert de Rondeau au 3.e Concerto de Piano de *Steibelt* et qu'on connait sous le nom de l'Orage.

Il est donc indispensable de joindre les mots italiens, indiquant les mouvemens, aux noms ci-dessus; mais les termes italiens, bien qu'on puisse les modifier les uns par les autres, ne donnent pas toujours le mouvement intentionnel et précis du Compositeur; et l'exactitude la plus scrupuleuse, en cela, ne peut s'obtenir que par le moyen du Métronome de Maelzel. On doit même regrétter que ce régulateur soit venu si tard: les bons ouvrages restent; mais les hommes passent, et leurs traditions se perdent.

Dans la musique vocale, les paroles, jointes au sentiment musical, guident encore le Chanteur; mais dans la musique instrumentale, où ce sentiment est un peu vague, puisque les paroles ne peuvent plus lui servir de terme de comparaison, on est sujet à l'erreur; c'est-à-dire à donner à un morceau de musique quelconque, trop ou trop peu de mouvement: de là, une couleur fausse, une expression vicieuse, enfin des intentions contraires à celle de l'Auteur.

On sait, par analogie, quel est le style ou la couleur des morceaux de musique précédés de l'indication de leur caractère propre et principal, tels que ceux dont il a été question précédemment. Certains termes italiens, comme *Lamentabile*, *Grazioso*, *Affettuoso*, *Agitato* etc. donnent encore des indications de ce genre; mais ceux qui ne servent qu'à indiquer le mouvement, deviennent souvent insuffisans, pour reconnaître le style qui appartient à un morceau, si l'on n'a point égard à la mesure, au mode, aux dessins principaux du motif, à leurs nuances, à leurs articulations.

C'est donc en considérant toutes ces choses, ainsi qu'en s'assurant du mouvement vrai d'un morceau, qu'on pourra espérer de lui donner sa couleur, son caractère, son style.

Ceux qui dans l'accompagnement veulent mettre du sentiment, de l'expression, du style à de simples tennes, ou à des notes de pur remplissage; ou ceux qui les ornent d'agrémens que le Compositeur s'est bien gardé de marquer, ne montrent en cela que du mauvais goût, et des prétentions ridicules. Les tennes, les notes de remplissage, ne sont écrites que pour nourrir l'harmonie et soutenir la partie qui chante. Là, on ne doit avoir égard qu'aux nuances indiquées par les Auteurs.

L'exécution musicale veut généralement de l'énergie, de la chaleur, de l'enthousiasme.

ce n'est donc qu'à la jeunesse et à la virilité qu'appartient cette exécution.
Les Exercices du Conservatoire, dont les succès ont retenti dans toute l'Europe, ont prouvé beaucoup en faveur de la jeunesse; mais il ne serait ni convenable, ni même prudent de ne confier qu'à des jeunes gens l'exécution de la musique. La virilité possède, avec plus de force et d'expérience que la jeunesse, la modération qui réprime la fougue et l'emportement. Heureux donc celui qui, rempli du feu sacré, sait le tempérer à son gré; est assez maître de lui-même pour ne donner à chaque chose que le dégré de force, de douceur, de mouvement qui lui est propre; qui sait allier à toute l'expression du sentiment, cette heureuse négligence, ce beau désordre, tous ces contrastes enfin, qui donnent la vie à la musique; qui font reconnaître le véritable artiste, et le distinguent du mécanicien pur, compassé, mais froid; qui plait un instant par sa regularité, et lasse bientôt par sa monotonie, par les efforts mêmes qu'il fait pour atteindre à la perfection.

ARTICLE 15.

DU GOÛT ET DE LA GRÂCE.

Après les définitions que J.J. Rousseau et Voltaire ont donné du goût dans les arts, il serait par trop téméraire à un homme non lettré, d'écrire sur le même sujet: on renverra donc le jeune musicien au dictionnaire de musique de l'un, et au dictionnaire philosophique de l'autre.

Nous aurions voulu essayer de faire comprendre, par quelques exemples comparatifs, les différens cas où des choses, bonnes en elles-mêmes, peuvent cesser d'être telles, par une mauvaise application; mais, ce travail conduisait trop loin: l'idée du Goût ayant autant de ramifications qu'il y a de moyens de diversifier toutes les espèces de traits de chant ou de difficultés, ainsi que les expressions qu'on peut leur donner, et les ornemens dont on peut les embellir. Ces exemples devenaient d'autant plus difficiles à présenter, que dans la musique, comme dans la danse théâtrale, les genres se mêlent de plus en plus: Les hommes de goût qui fréquentent l'Opéra, se plaignent avec raison, de ce qu'il n'y a plus qu'une manière de danser, quelle que soit la situation des personnages dansant, et le lieu où la scène se passe. On pourrait, dans bien des cas, faire la même remarque sur la musique: elle vit de variété, dit on; ce principe peut être vrai; mais on en abuse, et l'on défigure souvent un caractère marqué et prononcé auquel l'Auditeur s'était attaché, parce qu'il l'avait mis dans une certaine disposition qu'il desire garder, et qu'il est de l'intérêt de l'Auteur de conserver. D'ailleurs, quelques exécutans qui veulent briller à tout prix, attachent peu d'importance à cette considération: Ils croiraient leur réputation compromise, s'ils rendaient avec trop de simplicité un caractère naïf; s'ils ne mettaient ce qu'ils appellent du sentiment, dans un

rondeau plein de gaité; s'ils chantaient un Adagio sans le surcharger de notes; ou un Agitato, sans altérer les valeurs, exagérer les nuances, brusquer les oppositions.

Il ne faut pas, sans doute, que le Musicien ne soit que le lecteur d'une musique quelconque, et dans laquelle il est placé en première ligne: il faut qu'il soit l'Acteur qui débite son rôle avec l'accent propre aux paroles, et aux sentimens qu'elles expriment.

Il y a pourtant ici cette différence, que l'acteur ne peut, dans aucun cas, changer le texte, pour dire mieux ou plus que le poëte; et que le musicien, au contraire, peut se permettre quelques changemens, soit en plus, soit en moins, pour rendre l'expression, non pas plus vraie; mais plus énergique, plus sensible ou plus variée. Toute musique alors, est, pour ainsi dire, un sujet que le musicien explique et commente de différentes manières, pour en rendre les idées plus palpables, pour les faire mieux concevoir. Il ne doit donc rien exprimer qui n'ait un rapport direct avec le fond et la forme de ces idées.

Il y a trois puissans moyens d'orner la musique, savoir: par les agrémens ou notes de goût; par les articulations; par les notes de passage. Mais parmi ces moyens il faut encore savoir choisir ce qui convient le mieux au sujet donné: Par exemple, les Gruppetti de trois et de quatre notes, seraient trop recherchés pour un caractère simple ou naïf, tel que la pastorale, l'air villageois ou celui de montagne: le trille serait trop brillant, les broderies déplacées: mais l'Appogiatura simple ou double, exécuté mollement sur le repos ou cadence mélodique, convient beaucoup à ce genre, qui ne veut rien de recherché. Les morceaux pathétiques veulent aussi beaucoup de simplicité dans l'exécution: la douleur et le désespoir, les emportemens de la colère, les fureurs de l'amour ou de la haine, ne s'expriment point par des ornemens, des figures, des discours fleuris; mais par une expression énergique, par des nuances marquées, par des contrastes fréquens. Les ornemens donnent de la grâce à la musique, et la grâce ne convient qu'aux sentimens doux, aux *petites expressions*, comme dit J.J. Rousseau. Cependant les plaisirs ont leurs licences, les hauts faits commandent l'enthousiasme, le héros a de la fierté, de la grandeur, de la magnificence; et c'est alors que l'abondance des ornemens est bien placée, si toutefois ils ne sont pas trop prodigués: car la débauche n'est pas du plaisir, la prodigalité n'est pas de la générosité, l'enthousiasme ne doit pas dégénérer en folie, et la grandeur en orgueil. Soyez donc simple sans trivialité, élégant sans recherche, riche sans ostentation, c'est-à-dire: n'exagerez jamais en aucun sens, n'entassez pas les ornemens, ne prodiguez pas les moyens. Un monument qui présenterait les différens ordres d'architecture mêlés et confondus, serait effroyable à voir.

La Grâce (1) en musique, consiste particulièrement à donner aux chants, aux

(1) Voyez aussi ce mot dans le Dictionnaire philosophique.

traits, aux agrémens, aux broderies, la nuance, l'articulation l'expression qui les font le mieux valoir, selon le caractère de musique dans lequel les uns et les autres sont placés.

Par exemple, le Coulé a plus de grâce que le Pointé, et celui-ci plus que le Piqué. La nuance du Doux au Fort a de l'onction; la nuance contraire a quelqu'apreté, surtout quand elle est brusquée: celle qui les réunit tous deux est la plus gracieuse.

Chaque caractère, enfin, a son genre de grâce, qu'il faut savoir distinguer; mais il est peut être moins difficile de choisir les nuances, les articulations, les agrémens, les contrastes propres à tel ou tel caractère, que de savoir les amalgamer, les fondre adroitement et à propos; en user sans en abuser; ne faire que ce qu'il faut, et quand il le faut: c'est le type d'un rare talent, joint à un goût exquis.

Le goût, la grâce, le sentiment, sont des qualités que la nature accorde aux uns et refuse aux autres: l'homme froid aux sensations que fait éprouver la musique, s'il est malheureusement destiné à l'exercice de cet art, ne sera jamais qu'une machine d'orchestre; mais celui qui se sentira vivement ému en entendant les chefs-d'œuvre de nos Compositeurs anciens et modernes, s'élèvera certainement au-dessus de ses confrères, ou rivalisera avec les plus célèbres d'entr'eux.

ARTICLE 16.

DE L'EXPRESSION ET DU MANIÉRÉ

L'expression est vraie, fausse ou factice; et l'homme de goût, l'homme sensible, le connaisseur ne s'y méprennent jamais. Si l'expression est vraie, l'Auditeur ne tarde pas à partager vos propres sensations; ce que vous exprimez, il le sent pareillement; il lui semble même, qu'il le reproduirait au besoin: bientôt, enfin, il ne fait plus avec vous qu'une seule âme; car vous l'avez pénétré, convaincu, entraîné. Au contraire, si l'expression est fausse, vous le contrariez; il vous sait mauvais gré de le contredire, en quelque façon; et passant subitement de la surprise au dégoût, vous ne tardez pas à lui paraître ridicule, insupportable. Enfin, l'expression peut être factice; c'est ce que nous nommons le *maniéré*. C'est la caricature du sentiment: elle est le propre de ceux qui ne sentent rien ou qui sentent mal. Ce genre d'expression consiste à exagérer toutes les nuances, en forçant certains sons jusqu'à la dureté, ou à les adoucir au point de les éteindre presque totalement, et à ne pas s'entendre soi-même. Pour que rien ne manque à ce ridicule, on y joint ordinairement l'évasement des bras, l'arrondissement des épaules, et le roulement des yeux, pour se donner un air d'inspiré.

Jeunes Elèves! évitez avec soin ces défauts: que tous vos moyens d'exécution ne sortent jamais du naturel, de la grâce et du véritable sentiment, qui se manifeste tout autrement que par des grimaces. Redoutez surtout le public français, qu'un rien distrait,

et qui voit plutôt le côté ridicule des choses, que le côté raisonnable qui s'y rencontre ne soit, et ne vous sait plus gré du reste qu'il écoute à peine. Notre ouvrage veut du recueillement de la part des auditeurs: ne troublez donc pas ce recueillement qui vous est nécessaire autant qu'au public, en lui causant des distractions qui tourneraient contre vous-mêmes.

C'est votre instrument seul qui doit rendre vos pensées, vos sentimens; qui doit être tout ce que vous éprouvez. Les paroles de l'Orateur calme et plein de dignité, pénètrent bien mieux dans l'âme de ceux qui l'écoutent, que celles du discoureur qui gesticule et se démène comme un forcené.

Il est donné à peu de musiciens de rendre également bien tous les genres de musique. Tel qui excelle dans le Concerto, est faible dans le Quatuor, et réciproquement. L'un réussit dans tout ce qui demande de la grâce, du goût, du fini; l'autre adopte de préférence les caractères prononcés qui exigent de la vigueur, de l'énergie, de la fermeté. Cela tient souvent aux dispositions physiques et morales des individus; et l'exécutant, comme le compositeur, se peint souvent dans ses différens styles: ce qui n'empêche pas que leurs couleurs ne soient variées; mais on aperçoit la manière, la teinte favorite, qui se reproduit dans tous les tableaux du même maître. Cette prédilection pour un certain style, pour une certaine couleur, n'est pas un défaut lorsqu'on exécute ses propres ouvrages: alors on est un, on est soi-même, mais quand on reproduit les ouvrages des autres, il est mieux, comme nous l'avons déjà dit, de s'identifier s'il est possible, avec l'auteur, avec ses intentions, son caractère, ses pensées, ses habitudes, être *lui-même* enfin, et non pas soi.

ARTICLE 17.

DE LA SOURDINE ET DES DOUBLES SONS.

Depuis que les bons artistes sont parvenus à modifier, par la main, le levres et le souffle, les sons du Cor, à peu près à leur gré, ils n'usent plus de moyens de la sourdine, et n'en ont que plus de mérite. On en obtient sans doute un effet de *pianissimo* qui peut surprendre: mais ces corps étrangers à l'instrument changent la qualité des sons, leur timbre, et baissent sensiblement leur diapason, en se déposant dans le pavillon, dont ils remplissent la presque totalité.

Le double-écho surtout, étant inappréciable, devient inutile. Quand on a eu besoin de cet effet, comme dans l'ouverture du Jeune Henry, par exemple, on a vu que deux Cors éloignés et cachés, produisaient un effet meilleur et plus naturel que celui qui vient d'un morceau de bois, de carton, ou de gomme élastique mis à l'instrument.

Il en est de même des doubles sons que l'on fait sur quelques notes graves [illegible] et auxquelles on joint les sons de la voix de tête qui sortent par les [illegible] jeunes gens à qui l'on donne le moyen de produire ces doubles sons, y parvient presqu'aussitôt. *Punto* qui les faisait beaucoup mieux que tous ceux qui s'en sont mêlés depuis, en avouait lui-même la facilité et le ridicule.

Laissez donc aux charlatans les moyens extraordinaires qui ne conviennent qu'à la médiocrité, qui n'étonnent que les ignorans et que repoussent également les connaisseurs et les vrais Artistes.

ARTICLE 18.

AUX PROFESSEURS DE COR.

Nous ne prétendons rien enseigner à nos confrères. Nous ne nous adressons qu'à ceux qui, ayant terminé leurs études, se destinent au Professorat.

C'est à ceux-ci que nous voulons montrer toute l'étendue, toute l'importance de leurs devoirs; ce qu'ils ont de pénible, de délicat, quelles jouissances ils procurent, quels dégoûts les accompagnent.

Celui qui veut enseigner ne saurait s'armer de trop de patience, de courage, de persévérance, avant de se livrer à cette profession.

Nous croyons que l'Elève qui aura retiré le meilleur fruit possible de ses leçons, qui, aux préceptes, aux exemples du maître, tous présens à sa mémoire, aura joint ses propres réflexions; qui, instruit en même tems que d'autres dans une école publique, aura distingué toutes les variétés de moyens, d'intelligence, de dispositions de ses camarades, qui d'ailleurs, saura expliquer sa pensée d'une manière nette et concise; celui là disons-nous, possédera une expérience anticipée, en quelque façon et pourra la démontrer avec avantage. On pense que l'expérience qui est le fruit du temps, est la meilleure; nous n'en doutons pas; mais il faut supposer qu'on est sorti d'une bonne école, et qu'on n'a jamais cessé d'enseigner depuis: car, s'il en est autrement, on donnera des principes faux, ou contraires à ceux des élèves déjà avancés; ou, l'on aura perdu le souvenir d'une foule de règles, de détails essentiels, dont il faut, à propos, et à chaque instant, savoir faire l'application.

Les dispositions des élèves n'étant pas les mêmes, leurs progrès sont plus ou moins tardifs, les leçons plus ou moins prolongées sur le même genre d'étude. D'ailleurs, pour les instrumens à vent, moins l'Elève est avancé en âge, plus on doit ménager ses forces, et retenir l'ardeur dont l'excès pourrait nuire à sa santé; au lieu que par des travaux bien dirigés, c'est-à-dire, augmentés graduellement, on augmentera ses facultés. Nous en avons pour preuve l'expérience de tous les temps.

S'il faut retenir les uns, il faut animer les autres, et empêcher sous ce prétexte qu'ils ne

se decouragent. Quelquefois certaines études, opportunes même, peuvent lasser inutilement la patience de l'Elève: ce n'est pas alors le cas de se piquer de perseverance. Il faut, au contraire, chercher par quelque détour, par quelqu'autre voie, à son insu pour ainsi dire, à l'amener, par dégré, à resoudre la difficulté qui l'embarrassait.

Le moyen de réussir presque sur tout, c'est d'analyser: Ainsi, un trait quelconque resiste-t-il aux moyens d'exécution d'un élève: faites qu'il l'etudie par parties; qu'il le dissèque, l'anatomise, en quelque façon. Rarement les plus grandes difficultés, si d'ailleurs elles sont dans la nature de l'instrument, resistent à ce moyen.

Veillez surtout à ce que la tenue du corps, celle de l'instrument, la pose de l'embouchure, ou de la main du pavillon ne varient jamais. Choisissez avec soin la musique à la portée de vos élèves; et ne leur faites connaître, surtout dans le commencement, que ce qui peut leur être utile: ainsi, vous rejeterez, sans considération de nom d'auteur, tout ce qui pourrait contrarier leurs principes, fausser leur jugement, leur gâter l'oreille, les accoutumer à des choses que le goût reprouve, ou que les regles condamnent.

Chez quelques éleves, les progrès ne vont pas toujours croissant. Parvenus à un certain dégré de force, ils semblent être arretés par un obstacle invincible. Pour franchir cet obstacle, il faut des efforts, une persévérance, une energie dont quelques-uns ne sont pas capables; ceux-là restent médiocres: ils peuvent convenir au travail de l'Orchestre; là encore, où l'on n'exige pas trop de l'exécution; car il y a telle reunion d'artistes où on les trouverait déplacés, parce qu'il arriverait bien des circonstances où ils feraient sentir leur faiblesse, leur incapacité.

D'autres élèves, doués de grands moyens, et même de l'amour du travail, donnent une fausse direction à leur talent. Soit travers d'esprit, soit legereté, emportement, fougue de l'age, jamais la réflexion ne les guide dans leurs travaux particuliers, ou dans leur execution en public. Sans la réfléxion pourtant, comment perfectionner ses avantages? la reflexion remplace le maître, lorsqu'on est privé de ses conseils: c'est elle qui observe, qui prévoit, et qui conduit l'inexpérience. Par elle enfin, on apprend à se juger soi même.

Nous avons entendu donner le conseil de ne pas enseigner à ses elèves tout ce qu'on savait, dans la crainte d'en être effacé un jour. C'est le calcul de l'egoisme, c'est l'anti-philosophie des arts. Nos eléves sont nos enfans; et ce que nous savons, ce qui est une nourriture que nous leur devons toute entière. D'ailleurs, n'est-il pas dans l'ordre des choses que les progrès aillent toujours en croissant, dans les arts et dans les sciences? pouvons nous nous flatter d'avoir atteint le but? qui nous dit que la nature n'a pas donné à un ou à plusieurs de nos elèves le don de l'invention ou du perfectionnement; et à tous, la faculté de nous surpasser? dans ce cas, si nous leur taisons une partie des choses qu'ils doivent savoir et qu'ils sauront un jour malgré nous, nous serons bien coupables: si nous leur mettons des entraves, ils les briseront.

et cet oubli de nos devoirs tournera à notre confusion.

Que le Maître regarde plutôt les succès de ses élèves, comme la plus douce récompense de ses soins; et chaque couronne qu'ils obtiennent, comme un fleuron ajouté à celle qu'il a pû mériter.

Il est donc loin de notre pensée de croire que ce soient là les dégouts du professorat: Ces dégouts sont les peines infructueuses qu'on s'est données pour des élèves inconstans qui au bout de quelques années, changent d'instrument, de profession même; ou qui, sottement fiers de quelques encouragemens, se croyant de petits prodiges, s'en vont, voletant d'une allure mal assurée, sans guides, sans soutiens, et ne tardent pas, à partager le sort d'Icare ou de Phaëton. C'est encore la mort prématurée d'un élève qui avait donné ou réalisé de grandes espérances; ou sa retraite de notre classe, pour entrer dans celle d'un autre professeur, soit par inconstance ou par séduction. Ces dégouts, enfin, sont les mauvais succès en public de ceux qui par l'effet de cette crainte qui paralyse, ou par quelqu'autre circonstance, indépendante d'eux ou de nous, ne répondent pas à l'attente qu'on avait d'eux de là, les reproches indirects et non mérités, par lesquels on nous attribue quelquefois ces mauvais succès.

Le Cor n'est pas un instrument aussi facile à juger qu'un Violon, une Flûte, un Basson, une Voix etc.

L'habitude qu'on a eue d'entendre pendant longtems, et trop exclusivement, le ton de *F.* sur le Cor, a accoutumé l'oreille à ce timbre, et tous les autres, c'est-à-dire ceux de *Ré*, *Mi*♭, *Mi*♮ et *Sol*, n'ont pas ou ne sont point goutés, surtout quand l'élève n'en a pas justifié l'emploi dans l'exécution des morceaux écrits pour ces tons: car dans le cas contraire nous avons vû les mêmes morceaux réussir, et mériter des éloges de la part de personnes qui devaient les condamner plus tard.

Nous avons vu pareillement que des morceaux composés dans des gammes qui n'étaient pas celle du premier ou du cinquième degré majeur, étaient loués ou blamés, selon que l'exécution en était bonne ou fautive.

Si l'incertitude de ces jugemens devait arrêter les exécutans, bientôt la musique à l'usage du Cor, ne serait plus entendue que dans deux ou trois gammes du ton de *Fa*; l'instrument rétrograderait de nouveau, reprendrait sa monotonie, perdrait la meilleure partie de ses moyens d'exécution: nous retomberions dans les défauts justement reprochés au genre mixte.

Nous conseillons donc aux professeurs et aux élèves, de ne pas se laisser influencer par des idées que le tems rectifiera; mais, nous ne recommandons pas moins aux premiers, de vaincre autant que possible l'espèce d'obstination avec laquelle un élève s'attache souvent à un choix qui n'est pas dans ses moyens.

Par ce qui vient d'être dit, on voit que dans un concours comme dans un concert, les personnes le plus en état de juger, ainsi que le public assemblé, tiennent peu de

compte des moyens employés, ou des difficultés vaincues, qu'elles ne s'attachent [illegible] résultats, qui doivent être, par conséquent, les plus satisfaisans possible [illegible] comme on dit, cacher les épines sous les fleurs.

ARTICLE 19.

DES CONCOURS.

Nous n'avons nullement la prétention de donner des conseils à ceux que l'on établit juges dans les concours ordinaires, ou de vouloir élever des doutes sur leurs connoissances et leurs intentions. Nous proposons simplement un plan, une marche que nous croyons plus propre à s'assurer du talent des candidats, dans les trois circonstances dont nous allons parler.

Il y a, comme on sait, deux espèces de concours: celui des écoles publiques, pour distribuer des prix, ou des encouragemens aux élèves; et celui qui a lieu pour remplir une place vacante d'exécutant, ou de professeur. Dans le premier, si le professeur de l'instrumentiste qu'on juge n'est point appelé, (nous ne disons pas comme membre du jury, mais pour éclairer la religion de ceux qui vont prononcer sur une chose qu'ils n'ont point pratiquée; pour faire des observations opportunes, ou repondre à celles des jurés); il faut au moins qu'on y admette un professeur étranger, sans intérêt personnel, sans passion, sans prévention pour une école ou un système particulier d'enseignement; et c'est ce qui ne se fait pas toujours. De là, ces jugemens par comparaison, et souvent irréguliers, que nous avons signalé dans l'article precédent; jugemens qu'on ne saurait attribuer ici à l'ignorance ou à des intentions coupables; mais à des idées adoptées sans examen, et que le défaut de pratique de la chose a juger a pû faire contracter. (1)

Dans ce concours d'ailleurs, les épreuves sont toujours à la portée des concurrens; mais ces épreuves sont les mêmes lorsqu'il s'agit d'une place d'exécutant: jouer un ou deux morceaux à son choix, exécuter à première vue celui que présente le [illegible] telle est la règle. C'est là-dessus qu'on juge, ainsi que sur la réussite d'un moment, jugement souvent trompeur! Il s'agit pourtant ici, de faire preuve de bons principes et surtout d'expérience: cependant, l'audace de la jeunesse, ou de la médiocrité, l'emporte souvent sur la timidité, défaut ordinaire du vrai talent et de l'homme modeste. Le temps seul, fait reconnoître une erreur qu'il n'est plus tems de reparer.

---

(1) J.J. Rousseau remarque, au sujet de son projet de noter la musique avec des chiffres, projet qu'une simple objection de Rameau fit avorter, que „Pour bien juger d'un [illegible] „connoître à fond, et même exclusivement, que d'avoir toutes les lumieres [illegible] „sciences, lorsqu'on n'y a pas joint l'étude particulière de celle dont il s'[illegible]

L'Académie française, en [illegible] pour l'aider à juger le projet de Jean-Ja[illegible] [illegible] né la leçon qu'elle en recevoit [illegible] Rameau, le célèbre Rameau n'étoit [illegible] de l'A[illegible]

Lorsqu'il s'agit du Cor, par exemple, et d'une place d'executant, nous voudrions qu'on s'attachât surtout à reconnaître si le genre du sujet est bien decidé, en ne le faisant jouer que sur les tons graves ou aigus, selon qu'il s'annonce comme Cor-basse ou Cor-Alto.

Que la musique choisie lui soit connue ou non, et l'on pourrait même dans bien des cas, la designer d'avance,) la partie supérieure ou inférieure de nos duo, trio et quatuor (œuvres 8 et 14), à défaut d'autre musique, pourrait servir à cette épreuve. La simple lecture d'un morceau quelconque, suffirait ensuite pour s'assurer que le Candidat est musicien; il aurait assèz prouvé sur son instrument. Si l'on voulait, enfin, l'examiner sur l'accompagnement du chant, l'air de Clytemnestre, au premier acte d'Iphigenie en Aulide «que j'aime à voir ces hommages flatteurs» etc, avec ses deux reprises, donnerait la mesure du talent et de la tenue du Cor-alto. (1)

Pour le Cor-basse, on n'a proposé, jusqu'à présent, que le second Cor de l'Adagio d'une Symphonie en *Si*♭ d'Haydn, parce qu'il n'existe que cela où ce genre doive être véritablement décidé, pour exécuter les cinq notes graves suivantes:

Cor-basse en Si♭.

Il faudrait donc, pour l'accompagnement du chant, faire un morceau exprès ou prendre dans les opera tragiques ou demi-serieux, ce qui existe en ce genre.

Quelques opéra de *Nicolo*, le Roméo et Juliette de *Steibelt*, la Vestale et Milton de M. *Spontini* etc, renferment de ces accompagnemens obligés qui pourraient servir à cette épreuve. La plupart de ces Solo sont faits pour le genre mixte, qui se rapproche davantage du Cor-basse que du Cor alto.

Quant aux places de professeurs, nous croyons qu'on ne devrait les donner qu'à ceux qui auraient passé par des épreuves, longues à la vérité, mais qui, dussent elles être l'objet de plusieurs séances, devraient encore être adoptées sans balancer, si l'on

(1) Nous avions proposé ce morceau pour le concours qui valut à M. *Blangi* la place de premier Cor alto à l'opera [illegible] le chef d'orchestre d'alors crût faire mieux, et faire davantage en [illegible] l'Air d'Hercule [illegible] 2. Acte d'Alceste «C'est envain que l'enfer compte sur sa victime» [illegible] que les accompagnemens de cet Air ont des repos que l'autre n'a pas; [illegible] que l'étendue et le [illegible] dans celui-ci, le rendent aussi aisement praticable que l'autre peut paraître [illegible] par les raisons precisement contraires. Nous ne citons ce fait, que pour donner un avertissement de plus à ceux qui jugent de l'exécution sur le Cor, sans connaître cet instrument par la pratique.

tenait à n'être point trompé dans ses jugemens, et dans son choix. Il s'agit ici du sort des élèves et de la réputation d'une école: Rapportant toujours au Cor les idées que nous émettons sur ce concours, nous voudrions qu'on présentât à chaque candidat, un aspirant à l'étude de cet instrument, afin que le professeur, choisissant entre plusieurs grandeurs d'embouchures, celle qui convient le mieux au genre que l'élève voudra prendre en recevant il lui donnât les premiers conseils et la première leçon.

La seconde épreuve consisterait à faire examiner un élève, déjà avancé, sur l'exécution de divers fragmens pris dans une méthode, et choisis par les juges.

Enfin, la troisième et dernière épreuve, serait celle qui aurait lieu sur différens caractères de musique, joués par un élève à la fin de son cours. La mélodie de ces morceaux devrait être assez simple pour que le professeur fût à même d'indiquer à l'élève les embellissemens dont il peut l'orner, le caractère qu'il doit lui donner, et le style qui lui est propre. On connaîtrait, dans ces différentes leçons, les principes du maître, sa manière de les établir, de les expliquer; son goût, son sentiment musical, ses connaissances harmoniques. Enfin, on verrait s'il sait prêcher d'exemple; car il faudrait qu'il le prouvât, puisque c'est le meilleur moyen de persuader.

C'est ici surtout, qu'un ou plusieurs professeurs de l'instrument seraient indispensables; leur présence pouvant avoir plus d'un genre d'utilité pour les autres juges.

Nous ne terminerons pas cet article sans soumettre aux réflexions de ceux qui dirigent les écoles publiques de musique, l'idée de donner aussi des prix décennaux à ceux des élèves lauréats qui, après leur retraite de l'école, et privés pendant longtems des conseils du maître, auraient le mieux profité de leurs propres réflexions et de leurs travaux solitaires; qui auraient joint, à une étude toujours plus suivie, plus approfondie de la partie qu'ils auraient embrassée spécialement, celles des autres branches de la musique qui leur étaient nécessaires, et dont la plupart s'occupent si peu, qui enfin par des travaux toujours constans, par un talent vrai, une réputation déjà acquise et justement méritée, honoreraient davantage, et leur profession, et l'école dont ils seraient sortis.

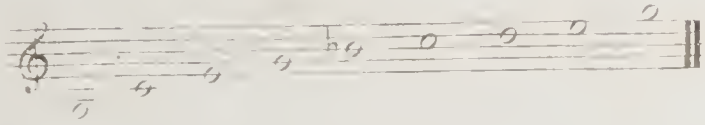
Si ce projet était adopté un jour, combien d'élèves qui se croient des prodiges parce qu'ils ont obtenu un premier prix, dû quelquefois à l'indulgence ou à la réussite du moment; combien d'autres qui négligent leur talent ou, ce qui revient au même, ne l'exercent qu'au moyen des leçons qu'ils donnent, ou dans le travail machinal de l'orchestre; combien disons-nous, ces élèves s'observeraient avec plus d'attention, se jugeraient avec plus de sévérité et voudraient, à force de soins, d'efforts et de succès, surpasser leurs rivaux en talens, en renommée, afin d'être dignes, un jour, de recevoir le grand prix! le prix d'honneur!!

ARTICLE 20.

DE LA MUSIQUE CLASSIQUE,

A l'usage du Cor.

La Musique Classique à l'usage du Cor, a présenté, dans ses progrès, plusieurs époques distinctes: bornée primitivement aux Airs de chasse, (avant qu'on eût trouvé le moyen de former d'autres sons que ceux nommés naturels,) ce genre de musique est parvenu jusqu'à nous: il existera comme objet d'utilité, tant que le goût de la chasse se conservera parmi les hommes. Mais lorsque l'idée vint à quelques compositeurs d'employer cet instrument à l'orchestre, il fallût aux exécutans une musique particulière, qui les mît à même de s'exercer sur tous les sons naturels de l'étendue de chaque *ton*, ou plutôt de chaque Cor: et cette étude dût être réduite aux sons suivans:



ce fût la seconde époque (1).

Nous devons croire que si le *Ré* et le *La* aigus ont été employés quelquefois, on ne devait les rendre qu'à la manière des chasseurs, puisqu'alors l'instrument se tenait d'une seule main, le pavillon appuyé sur le bras ou en l'air. Cet usage s'est même conservé long-tems. En 1800, nous avons vû dans les théâtres de quelques villes du Milanais et dans la capitale même de ce pays, les exécutans tenir en l'air le pavillon de leur Cor; mais seulement dans les *forte*. (2) Quelques compositeurs français ont indiqué ce moyen dans leurs partitions, par ces mots: *pavillon en l'air*; et l'ont employé pour de grands effets d'orchestre. Les exécutans s'y refusent pour deux raisons: 1° le diapason du Cor est subitement haussé, dès que la main n'est plus dans le pavillon; et l'on n'a pas toujours le temps d'allonger ou de raccourcir la coulisse, avant et après. 2° L'instrument n'étant tenu que d'une seule main pèse presqu'entièrement sur les lèvres et rend l'attaque des sons peu assurée. Autrefois on tenait de la trompette, l'orchestre était horisontale, et le pavillon de la trombonne était dirigé de bas en haut

---

(1) Les plus graves, ainsi que l'*ut* le plus aigu, n'ont pas dû être employés de suite, à cause de la [illegible] et de l'établissement dans les premiers essais.

(2) La manière d'exécuter les sons bouchés, étant connue depuis longtems dans ce pays, la position de l'instrument n'a pas nécessairement changé. Le nommé *Belloli*, Cor-solo du Théâtre *della scala*, avait acquis de la célébrité par ses compositions pour le Cor, et par son exécution sur cet instrument. Parmi les nombreux Elèves qu'il a formés, ceux dont les noms sont le plus honorablement cités aujourd'hui sont MM *Belloli* fils, premier Cor de la chapelle du Roi de Sardaigne; *Puzzi* du Théâtre italien, Londres, et de la musique particulière du Roi d'Angleterre; et *Bellone*, dont il a été parlé dans [illegible] avec éloge.

mais les justes reproches de ceux qui ne voient plus d'effet [illegible] dix [illegible] ou dix instrumens en couvrent soixante ou quatrevingt, ont fait que la forme [illegible] pette d'orchestre, est devenue demi-circulaire, que le pavillon de la trombonne est [illegible] verse; et qu'on a cessé d'écrire aux parties de Cor: *pavillon en l'air*.

La connaissance des sons factices, celle de l'étendue de l'instrument, la division [illegible] genres et leur exécution partagée entre deux exécutans, a été [illegible] la plus remarquable: celle où la musique du Cor prit quelque ressemblance avec celle des autres instrumens. Les progrès du Cor, sous le rapport de la difficulté [illegible] dès lors avec rapidité sous *Turchmidt*, *Paltzar*, *Spandau*, *B[illegible]*, *K[illegible]*, *P[illegible]* [illegible] les duo, ou plutôt les fanfares de *Turchmidt*, les quatuor de *K[illegible]*, les concerto de quelques autres, sont justement oubliés. La musique de *Punto* même, [illegible] ne doit plus l'être, au moins publiquement, tant par les raisons que nous avons [illegible] dans la préface de cet ouvrage, qu'à cause du style de cette musique, devenue surannée depuis les progrès du goût musical en France; progrès qui datent évidemment de l'établissement du Conservatoire.

Cependant, la rareté de la musique à l'usage du Cor, a fait que celle de ces auteurs [illegible] servi à nos études, avant que nos maîtres, les *Kenn*, les *Duvernoy*, les *Domnich*, l'eussent remplacée par une musique plus conforme au goût moderne, et qui devenait pour [illegible] une espèce d'antidote de celle de leurs prédécesseurs.

Nous devions à l'école dont nous sommes sortis, et qui nous avait donné en [illegible] plus [illegible] genre d'instruction, d'[illegible] nos maîtres dans leurs travaux et dans leur sollicitude pour les élèves: nous devions même, chercher à les surpasser, s'il était en nous. Honneur à ceux qui, par une musique riche de mélodie, pure d'harmonie, par des difficultés mieux en rapport avec le caractère des morceaux; introduites avec sobriété, à propos et sans ostentation; par une exécution brillante, précise, hardie, savent captiver l'attention, commander l'intérêt, réunir tous les suffrages.

Nous n'avons pas la vanité de croire que nous ayons présenté ces qualités [illegible] traire, sentant bien que nous ne pouvions nous rendre célèbre, nous avons voulu [illegible] rendre utile: ayant reçu peu de facilité pour la composition, nous y avons suppléé par [illegible] et la patience. Ainsi notre musique, toute [illegible] faite pour ainsi dire au compas et à la règle, principalement les duo, trio quatuor et sextuor peut se ressentir des peines infinies qu'elle nous a coûtées; mais le peu qu'il nous a été possible de faire dans l'espace de quinze années environ, peut convenir aux élèves dont il déterminera sûrement le genre, et peut être regardé comme classique sous ce rapport seulement.

Par la raison qu'on a déterminé deux genres sur le Cor, et à cause de leur emploi constant à l'orchestre, on doit les rapprocher [illegible] que cela se peut. Les Duo sont donc la première musique que, dans tous les temps, l'on a présentée aux élèves pour le Cor, après les leçons préliminaires. On a fait un nombre considérable de duos, [illegible]

Cors, depuis *T[illegible]hrudt* jusqu'à nos jours; et de cette quantité presqu'innombrable [illegible] seuls qu'on puisse citer sont: le 2e oeuvre de M. *Kern*, et le 3e de *F. D[illegible]rnoy* dédiés [illegible] ami Lesueur: nous les recommandons encore en y joignant ceux de M. *Jacq[illegible]* [illegible] dans notre cours, l'exécution de ces duo n'aura lieu qu'après celle de [illegible] qui renferment, comme on l'a vu, les deux espèces de Portamento, [illegible] qu'on emploie dans ces duo, comme dans toute musique libre.

On suivra l'ordre indiqué [illegible] par le nom des auteurs de ces duo, pour les [illegible] aux élèves, qu'ils reposeront pendant quelque temps, des leçons et des études.

Le Cor-basse doit exécuter en *Mi*♭ la première et la seconde partie des deux premiers oeuvres de duo, dont la mélodie ne dépasse pas les cordes de son étendue. Par [illegible], il apprendra à chanter et à accompagner alternativement. Ensuite on réunira deux élèves de genre différent, pour redire ces duo, ainsi que ceux de M. *J[illegible]*, et profiter de l'exemple du maître, qui aura pareillement fait le chant ou l'accompagnement dans l'étude particulière de cette musique. Ce sera aussi le moment de commencer l'étude de la seconde partie de notre méthode, à cause des traits et batteries que l'on pourra rencontrer dans quelques uns de ces duo. L'ordre dans lequel ils sont écrits, fait que l'on trouvera facilement les traits, les batteries à exercer, ou leurs équivalens.

Les solfèges de la méthode de chant, succéderont aux duo qu'on vient de citer. Par leur étude, on s'accoutumera aux cinq tons principaux: c'est-à-dire, à ceux qui sont plus particulièrement affectés au solo; savoir, *Ré*, *Mi*♭, *Mi*♮, *Fa* et *Sol*. Les différentes gammes praticables sur ces tons y seront exercées pareillement. On y apprendra à phraser, et à placer à propos les agrémens du chant et les notes passagères.

Nos vingt duo en différens tons (oeuvre 14) reposeront encore de ces solfèges. Le reste suivra dans l'ordre ci-après.

1° Les 12 Trio de *Devienne*, et les 36 de M. *Kern* (nouvelles éditions).

2° Nos Trio, Quatuor et Sextuor, pour Cors en différens tons (oeuvres [illegible]).

3° Les 24 Trio en *Mi*♭ de M. *Reicha*, op: 82.

4° Notre [illegible] 4e trois grands Trio pour Cors en *Mi*♭.

5° Les 12 Trio de M. *R[illegible]* pour Cors et Violoncelle, arrangés par nous pour trois Cors [illegible]

6° Enfin, nos six duo pour Cors en *Mi*♭ (oeuvre 13).

---

(1) La partie intermédiaire des [illegible] en tons semblables convient tantôt au Cor-alto, tantôt au Cor-basse, [illegible] doit donc être exécutée alternativement, par [illegible] des deux [illegible]. Si cette partie est presque toujours la moins intéressante et la moins agréable [illegible] n'est pas moins d'une grande utilité à l'exécutant, en ce qu'elle lui présente, plus fréquemment que les [illegible] sont [illegible] dans le médium, sur lesquels il faut [illegible] continuellement, pour parvenir [illegible] égalité [illegible].

Les exercices de la seconde partie de notre Méthode [illegible] cés en totalité, ou en grande partie, tantôt solitairement, tantôt sous les [illegible] pection du maître, on pourra se livrer à la musique de fantaisie, comme duo de Piano et Cor, ou de Harpe et Cor, afin de s'accoutumer à modifier son jeu dans l'accompagnement de deux instrumens, dont les sons n'ont pas la tenue et l'intensité [illegible] Cor.

On passera ensuite aux solo de nos œuvres 11, 12, (avec le Duo que nous terminons ce dernier) 16 17, et 20.

Le Cours sera terminé par l'étude des quatuor favoris de *Punto*, ceux d'*Eler* [illegible] quintetti; (œuvre 6) le premier Concerto de M. *Duvernoy*, dédié à M. Rouget de [illegible] d'*Eler*, de MM. *Domnich*, *Ken* (1) *Devienne*; les solo de M. *Gallay*, les [illegible] de MM *Hoffmeister*, *Domnich* *Blasius*; enfin nos concerto, (œuvres 1, 9, 18, 19, et 21.)

Le Professeur, en qui l'on doit supposer la connaissance de toute cette [illegible] les difficultés qu'elle renferme, saura établir l'ordre à suivre pour l'étudier, [illegible] de ces difficultés, et du genre des exécutans.

Après que les élèves auront suivi l'étude particulière des parties principales de tous les œuvres précédens, le maître ne pourra trop leur recommander de s'accoutumer de bonne heure à l'accompagnement des Violons, Alto et Basse, dans les quatuor et les quintetti, avant celui d'un orchestre complet, dans le concerto ou la symphonie concertante: mais il doit le contraindre à accompagner d'abord, comme Cor-*ripieno*, dans ces orchestres; car, par la manière, dont il aura appris à accompagner, soit dans les [illegible] soit dans les *rentrées obligées*, il saura mieux se faire accompagner lui-même dans l'occasion. Dans ce dernier cas, il ne doit pas connaître seulement la partie qu'il joue; mais aussi toutes celles qui sont renfermées dans la partition de morceau.

Autant il connaîtra les intentions de sa propre composition, autant il devra pénétrer de celles des autres auteurs dont il exécutera la partie obligée, afin de [illegible] apprendre aux accompagnateurs, si elles ne sont pas connues ou senties de [illegible] celui l'orchestre.

Sans cette précaution, sans cette connaissance parfaite des moindres [illegible] l'exécutant peut, non-seulement être mal accompagné, mais il est peu assuré [illegible] dans sa propre musique; et ne donne pas aux productions des autres leur véritable expression, leur caractère particulier.

---

(1) Quelques œuvres, principalement de M. Neau, ne sont point gravés. On [illegible] dans la Bibliothèque de l'Ecole Royale de musique, où nous en déposerons des copies.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LA 2^{me} PARTIE DE LA MÉTHODE DE COR

Art: 1. *Exercices* sur des *Dessins* généraux de traits, dans les mesures à *deux temps*, à *trois temps* et à *six huit* ... 1

Art: 2. De [illegible] et passages [illegible] une seule espèce d'articulation ... [illegible]

Art: 3. De [illegible] dans la mélodie ... 7

Art: 4. De l'*Accompagnement* ... 10

Art: 5. *Exercices* du *Cor-Alto* sur des dessins généraux de traits appliqués aux différentes mesures ... [illegible]

Art: 6. *Exercices* du *Cor-Basse* sur des dessins généraux de traits appliqués aux différentes mesures ... [illegible]

Art: 7. Conseils aux élèves sur les études musicales ... 11[illegible]

Art: 8. De la timidité, ou de la méfiance de soi même dans l'exécution en public ... 11[illegible]

Art: 9. De l'*Accompagnement* simple et obligé ... 12[illegible]

Art: 10. Du *Concerto* ... 12[illegible]

Art: 11. Du *Point d'Orgue*, et de l'*Improvisation* ... 12[illegible]

Exemples de *Points-Finals*, d'*Arrêt* et de *Suspension* ... 127

Art: 12. Du *Thème varié* ... 13[illegible]

Thème varié pour le Cor, sur la gamme majeure du 1.er dégré ... 13[illegible]

Thème dans la gamme majeure du 5.e dégré ... 13[illegible]

Thème dans la gamme majeure du 4.e dégré ... 14[illegible]

Art. 13. De la musique de Cor à plusieurs parties ... 141

Art: 14. Qualités essentielles d'un bon exécutant ... 143

De la *Phrase musicale* ... Idem

De la *Couleur* ... 145

Du *Style* ... 146

Art: 15. Du *Goût* et de la *Grâce* ... 148

Art. 16. De l'*Expression* et de *Manière* ... 150

Art: 17. De la *Sourdine* et des *Doubles sons* ... 151

Art: 18. Des Professeurs de Cor ... 152

Art: 19. Des *Concours* ... 155

Art: 20. De la musique classique à l'usage du Cor ... 158

15640. 16640
Paris
18. A. Mieton